الرواية التاريخية

بين الحوارية والمونولوجية

الدكتورة

رزان محمود إبراهيم





الرِّوَايَــةُ التَّارِيخِيَّــةُ
بَيْنَ الحِوَارِيَّةِ وَالمونولوجِيَّة

الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية

د. رزان محمود إبراهيم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (4308 /2011/12)

رقم التصنيف :813.9

الواصفات:// الروايات العربية// القصص العربية//النقد الأدبي//العصر

الطبعة الأولى 1433هـ - 2012 م



عمّان- شارع الملك حسين- مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: info@darjareer.com

ISBN 978- 9957 – 38 – 255 - 1 ردمك

الرِّوَايَــــةُ التَّارِيخِيَّةُ

بَيْنَ الحِوارِيَّةِ وَالمُونُولُوجِيَّةِ

الدكتورة

رزان محمود إبراهيم

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)

الطبعة الأولى

1433هـ - 2012م



إهداء

لَم أكُن لأتخطّى قابَ قَوْسَينِ إلاّ باحتفائي بكلماتِك؛

وهَل أنسى أبدَ العُمرِ أنَّك أنتَ؟

"لم تَزَلْ مَحمودًا" منذُ آوَيْتَني إلى حَرْفِكَ...

أبَتِ، لَكَ المُنْتَهَى إذ كُنْتَ المُبْتَدا...

رزان

المحتويات

التقديم

بقلم الدّكتور خالد عبد الرؤوف الجبر

(1)

يقف متلقّي الرّواية في عصرنا هذا على أرضٍ غيرِ مستقرّة؛ فقد اختلف تصوُّره في ذهن الرّوائيّ والنّاقد، وأصبح يُعتَمد عليه بوصفِه رُكنا أساسيًّا في بنية الرواية؛ غيرَ ممازجٍ لها ولا هُو مُزايل. ولعلّ الذي فرضَ طبيعةَ هذه التقدمة أمرانِ كلاهُما حدّد وضع المتلقّي للرّواية في العقدين الأخيرين تقريبًا، وهما: انسرابُ الرّوائيّ في نفقِ الاتّكاء على المعرفة، وتأسيسُ وعيه النّقديّ على تراكُمٍ فذّ أسّست له نظريّة التّلقّي في أصولها المتعدّدة.

لم تعُد الرّوايةُ عملاً أدبيًا حِكائيًا يُدهشُ القارئَ المستقبِلَ بالعُمقِ الإنسانيّ وحدَه، أو تثيرُه بمواقفِ شُخوصِها وحِراكِهم وتفاعُلِهم؛ وانصرفَت عن محاكاة الواقعِ أو وصفِه أو كشفِ عُيوبِه واختلالاتِه حسبُ، وانسلخت من حمأةِ الرّكونِ إلى سردِ الوقائع التاريخيّة – وكلّ حدثٍ هو تاريخ في غاية الأمر – وامتدّت بلغتها إلى كثافة اللغة الشّعريّة حتّى أضحت اللغة – أحيانًا – مطلبًا في ذاتِها. ودخلت الروايةُ منذ زمنٍ مسارًا مختلفًا امتزجَ فيه الأدبيّ بالمعرفيّ، والواقعيّ بالخياليّ، والرّاهنُ بالتّاريخيّ، وتطاولت على التّوثيقيّ التّحقيقيّ حتّى امتلكت ناصيتَه، وبلغَ بها الأمرُ أن وظّفتِ السّينمائيّ والتصويريّ والصّحفيّ، وتوفّرت على قدرٍ من تقنيّاتِ الطّباعة والإخراجِ

والتّصميم، ما جعلها عملاً مُعقّدًا: لا يتخلّى عن الحكائيّة في جانب، ويستفيدُ من سائر فنونِ الإبداعِ من الجانب الآخر. وإذا دقّقنا قليلاً، فسنجدُ الأمرَ متعلّقًا بالرّغبةِ في الإدهاشِ أوّلاً، ومناقشة الواقعِ والتّاريخ بالحفرِ العميقِ فيهما ثانيًا، وتطوُّر النّظرة إلى المتلقّي بوصفِه شريكًا أساسيًّا في العمل الأدبيّ ثالثًا، وليسَ آخرًا بمسارٍ متراكِم من تطوُّر تقنيّات الكتابة الروائيّة بعد مرحلة ممتدّة من التّجريب أسّست لوعي نقديّ منهجيّ أصيل.

(2)

ولعلّ التّركيز في الدّراسة التي نقدّم لها مُنصبٌّ على الرواية التّاريخيّة، ولسنا هنا في صدد سَرْدِ التّاريخِ أدبًا كما اجترحَ جورجي زيدان، مع أنّه كان يُجري تغييراتٍ على القصّة التاريخيّة، ويُضيفُ عناصرَ متخيَّلة إليها؛ لكنّنا أمام روايةٍ تستحضرُ التّاريخ وتقومُ على وقائع سردتها الكتبُ والوثائق، وبعضُها كانَ خَفِيًّا وردَ في مصادرَ قليلة أو غيرِ مُعتمدة، وبعضُها رُوِيَ بروايات متعدّدة يبلغُ تعدُّدها درجة التّناقض، وهي في الآنِ نفسِه لا تقصُّ التّاريخَ بحسب وجهة النّظر التي سادَت على مدار زمنيّ ممتدّ، بل تحلّل وتفكّك وتناقشُ وتتّخذ موقفًا – أو مواقفَ – تُعارضُ السّائد، ولهذا واجه هذا النّمط من الرّوايات انتقاداتٍ جارفةً أحيانًا، وأثار رُدودَ فعلٍ عنيفةً.

وأهمُّ عناصر هذا النّمط من الرواية هو الإيهام؛ إذ يعمَدُ الروائيّ إلى أساليبَ متعدّدة لإيهامِ القارئ بأنّ ما في الرواية حقيقيّ تمامًا، وموثوقٌ لا حاجةَ إلى الجدال فيه، ويُتّخذ الإيهامُ مدخلاً للسّرد ولهذا فهو عُنصرٌ أساسيّ في بنية الرّواية وبنائها؛ ومن ذلك اتّخاذُ الحَواشي والهَوامش التوثيقيّة، وإيرادُ صُور ورُسومات، والإشارة إلى بعض الشّخصيّات التي وردَت في روايات أُخرى باعتبارها حقيقيّة – رواية تبني على أخرى مبنيّة على معلومات تاريخيّة.

وثاني أهمّ عناصرها يكمنُ في لُغتِها التي تسعى إلى تعدُّد الأصوات؛ فاللغةُ تبدُو

في أكثرها لُغةً حِواريّة لا مُونولوجيّة، ولعلّ هذا كـان تجسيدًا للرغبـة في الإيهـام مـن جانب: إيهام المتلقّي بأنّ السّاردَ غيرُ متسلّط عليم تحكُّميّ يفرضُ على شخوص روايته أفكارَه، ويحمِّل لغتَهم لُغتَه وأسلوبَه؛ وتحقيقًا لمبدأ التعدُّديّة والدّيمقراطيّة واختلاف الآراء ووجهات النّظر من الجانب الآخر. وإذا كانت الرّوايةُ في نشأتِها معتمـدةً علـى هذا المبدأ الأخير، فنشأت في مجتمعاتٍ تؤمن بالفردِ، وبالتعدُّديّة، وباحترام الاختلاف، فإنّ ميلَ الرّوائيّين (الجُدُد!) إلى مثل ذلكَ قد لا يكونُ متحقّقًا في رواياتِهم.

وثالثُ أهمّ عناصرها أنّها تناقشُ مراحل تاريخيّةً بعينها، وتقصُدُ إلى إثارةِ الشّكّ حول معرفةٍ هي إلى حدّ كبير تُعدُّ مسلَّمة. ولعلّ هذا يمثّل الجانبَ الفكريّ المعرفيّ فيها؛ وإذا دقّقنا النّظر فإنّ التّحليلَ والرّبطَ يقودانِ إلى فهم ما للكاتب نفسِه، واستخلاصِ مواقفِه الخاصّة من أحداثٍ وشخصيّاتٍ وأفكارٍ سادت في تلكَ المراحل التّاريخيّة. الحَمُولةُ المعرفيّة خاصّةٌ بالرّوائيّ، والمواقفُ التي يقودُ شخصيّاتِه أحيانًا للتّعبير عنها واتّخاذها هي مواقفُه، ولا يمكنُ هنا الفصلُ بين الرّوائيّ وتلك الحمولة المعرفيّة، ولا بينه وبين الخُلاصات الفكريّة التي ينحازُ إليها. ويبلغُ بعض هذه الروايات درجةً من الانقلابِ على قيمٍ راسخة، ومناقَضةِ مفاهيمَ متّصلةٍ بثباتٍ وثُبوتٍ على مدار زمنيّ طويل، بل إنّ بعضها يتعارضُ إطلاقًا مع كثيرٍ ممّا هو ثابتٌ، ويبني على هَوامشَ في التّاريخ لا صدقيّةَ لها.

ولعلّ من أهمّ عناصر هذا النّمطِ من الرواياتِ اعتمادَ اللغة الشّعريّة لغةً للسّرد في مقاطع كثيرة منها، وهي حيلةٌ أخرى من الحيل التي لجأ إليها الروائيّون (الجُدد!) لاستلابِ القارئ، بحيثُ يقفُ مندهشًا أمامَها، والجَماليُّ أبدًا هو مدخَلٌ لغيرِه؛ أي إنّه يؤدّي وظيفتين في آنٍ معًا: وظيفةَ الاستلابِ بالإدهاش، ووظيفةَ تمريرِ الحَمُولة المعرفيّة وتسويغِ الفكريّ. وإذا كانت جماليّات اللغة غيرَ مقصورةٍ على الشّعر وحدَه منذُ كان الأدب، بل لا يكونُ الأدبُ أدبًا بغيرِها، فإنّ وجهَ الخطورة كامنٌ في توظيفِ الجَماليّ بغيةَ تمريرِ الفكريّ.

(3)

ولكن، كيفَ للرّوائيّ أن يُعيدَ صياغةَ التّاريخيّ في الروايـة؟ وهـل مـن حقّـه أن يفعل، أو أنّ التاريخيّ يظلُّ عملَ المؤرِّخ وحدَه؟

يلومُ كثير من المؤرّخين والأكاديميّين على مُعالجـةِ النّصـوص الشّـعريّة بوصـفِها وثائقَ تاريخيّة؛ بحجّة أنّ الشّاعرَ عادةً مـا يتـأثّر بالحـدثِ أو بعـض متعلّقاتِـه، أو يَميـلُ لبعضِ الأطرافِ المشاركةِ في فعله أو المنفعلةِ به. غيرَ أنّ المسـألةَ مـع الروايـة التّاريخيّـة تأخذُ منحىً آخر؛ فهي لا تقرأ الحدثَ التاريخيّ إبّـان وقوعِـه، وإنّمـا تقـرؤُه بعـدَ مـدّة طويلة من الزّمان، وهي لا تسـردُه بوصـفِه الـذي وردَ عليـه في المصـادر، وإنّمـا تُعيـدُ صياغتَه وفقَ رؤيةٍ خاصّة قائمة على بحثٍ حفريّ أحيانًا في المصادر والوثائق، وتوظّـف مناهجَ متعدّدةً في قراءتِه واستخلاصِ نتائج منه، وهكذا تصبح الرواية التاريخيّة مضادّةً لرواية التّاريخ والمؤرِّخ أحيانًا. ولسنا في صدد مناقشة: أيُّ الروايتين أصحُّ؟ وممّن نأخذُ التّاريخ: من الأدباء، أو من المؤرّخين؟ فهذه قضيّةٌ ما زالت قيدَ مناقشـةٍ حقيقيّـة جـادّة أدّت ببعض النقّادِ إلى التطرُّف بتوكيدِ ما يرويه الأدباء، لا سيّما المهمّشون منهم، بحجّة أنّ التّاريخ لا يكتبُه إلاّ الأقوياء، ولا يُروى إلاّ مُحمّلاً برؤية المركز.

قدّم فولفغانغ إيزر في كتابه (الخياليّ والتّخييلـيّ) رؤيـةً جديـدةً لعلاقـة الواقـع بالخيال. وتقومُ رؤيتُـه علـى أنّ الـرّابطَ بـين الـواقعيّ والخيـاليّ هـو ثالـثُ الأركـانِ: التّخييليّ. إنّ الواقع بمرجعيّاته المتعدّدة – مع أنّ الواقعَ من أعقدِ المفـاهيم في تعريفهـا؛ لأنّه رؤيةٌ ما محصورةٌ محدودةٌ بالمُعاين – لا يمكنُ أن يـدخُلَ في العمـل الأدبـيّ إلاّ عـبرَ مرورِه بخطواتٍ ثلاث هي:

1. الاختيار (الانتقاء)؛ فالرّوائيّ – وكذلك الشّاعر والقاصّ وصانع الدّراما – لا يمكنُ له أن يسجّل الواقعَ تسجيلاً حرفيًّا، وإلاّ خرجَ هذا عن حدّ القدرة على الإحاطة به بتفاصيله الصّغيرة، ولهذا فإنّه يلجأ إلى الاختيار منه، فينتقي عناصـر أساسـيّةً مهمّـةً منه تمثّل لحظاتٍ فارقة مختلفة لها تأثيرُها ووهَجُها؛ وأحيانا تكونُ ممّا لا يمكنُ تجـاوُزُه

أو تخطّيه بسبب جوهريّته في الحدث التاريخيّ. ومن هنا فإنّ فترات زمنيّة كاملةً تُحذَفُ وتُتخطّى بما فيها من أحداثٍ وشخصيّات وتفاصيل؛ وهذا في ذاته خلخلةٌ للواقع الذي هو سياقُ الحُدوث، أو إطارُ الحدث التاريخيّ.

2. **التّغيير** (التّعديل)؛ فالأحداثُ التي انتُقِيَت ونُحِّيَت سياقاتُها لا يُمكنُ لها أن تبدُو متّسقةً منسجمة في البنية الحكائيّة للرواية، إلاّ إذا أُدخِلَت في سياقاتٍ جديدة تجعلُها تبدُو متّصلةً منسجمة. ومن هُنا يعملُ الرّوائيّ على تغييرٍ ما، عميق أو سطحيّ، قليل أو كثير، في تلكَ الأحداث، ويُضيفُ إليها سياقاتٍ وأحداثًا جديدةً متخيّلةً حتّى تكونَ قابلةً للخطوة التّالية.

3. **التّركيب**؛ ويمثّل الخطوةَ الأساسيَّةَ في العمل الروائيّ بعد المرور بالخطوتين المتقدّمتين. ودرجةُ التّعقيد هنا بالغةُ الخُطورة لأنّ المسألةَ متعلّقة أيضًا بجانب آخر هو التّنظيمُ الزّمنيّ، والتّخطيطُ العامّ للرّواية، فضلاً عن ترسُّمِ ملامِح خُطوطِ التطوُّر لكلّ شخصيّة. والملاحظُ في الرواية التّاريخيّة أنّها تعتمدُ للتخلُّصِ من هذا التّعقيدِ مبدأً أساسيًّا فيها هو تساوُقُ رحلتَين: رحلةٍ في المكانِ تقومُ بها الشّخصيَّة الرئيسيَّة، ورحلةٍ في الذّهنِ مُصاحبة؛ هكذا تكونُ الحركةُ في المكانِ مصحُوبةً بحركةٍ في الأفكارِ والمشاعر والقيم والتوجّهات والمبادئ والمفاهيم، بل مسوّغةً لها أيضًا لما يعرفُه الجميعُ من أنّ السَّفرَ مؤدّاهُ تغيُّر في النّمطِ الحياتيّ؛ أي تغيُّر في الذّهنيّة والشّخصيّة بكلّ ما تمثّلان وتكتنزانِ من عناوين.

إنّ اجتماعَ هذه الخطوات الثلاث مؤدّاهُ امتزاج الواقعيّ بالخياليّ؛ هكذا يفقدُ الواقعيّ بعضَ خصائصِه وعناصره ليكتسبَ شيئًا من الخياليّ، ويَندَمِجُ معه الخياليّ الذي يكتسبُ شيئًا من الواقعيّ، في صعيدٍ واحدٍ، والذي مكّن من تحقيق ذلكَ هو التّخييليّ، وهو هنا مُفارِقٌ من حيثُ القيمةُ والفعلُ والغايةُ لمصطلح (التّخييل) في الفلسفة الإغريقيّة لدى أفلاطون وأرسطو.

من هنا تجدُ في الرواية التاريخيّة شخصيّات حقيقيَّةً وأُخرى مُتخيَّلَةً، وأحداثًا

حقيقيَّة تمثّل وقائع وأخرى مُصطنَعة، وأزمنة وتواريخَ حقيقيَّـةً وأخـرى مُجتلَبـة؛ فـإذا أتقنَ الرّوائيُّ حيلتَه بالإيهام والهوامش والحواشي والوثائق وقفَ القارئُ أمامَ مزيجٍ لا خَليط؛ أي إنّه يفقدُ القدرةَ على الفصلِ بينَ الواقعيّ والخياليّ، إلاّ حينَ يشتغِلُ في عمَلٍ مُضادّ مُعاكسٍ في الوُجهةِ والغايةِ لما قامَ بهِ الرّوائيّ، وهنا تكـونُ وظيفـةُ المتلقّـي أعقـدَ وأعمقَ وأحوجَ إلى امتدادٍ معرفيّ مقابلٍ لما بنى عليه الرّوائـيّ. وإذا كانـت هـذه وظيفـةَ المتلقّي، فكيفَ هي وظيفةُ النّاقد إذن؟

(4)

قدّمنا أنّ التّراكُم المعرفيّ الممتدّ منذ انفجار الثّورة المعرفيّة في آخر أربعة عقود، إلى وقتِنا هذا، قد صاحبَه تراكُمٌ في الوعي النّقـديّ مـن جهـة، وتطـوُّر في صـورة القـارئ ومفهومِه ودورِه ومنزلتِه من جهة ثانيـة، وتصـاعدٌ متنـامٍ في تقنيّـات الكتابـة الرّوائيّـة وتقنيّات تصميمِها وإخراجِها وطباعتِها. وقد أدّى هذا كلُّه إلى تشابُكٍ حقيقـيّ وتعقيـدٍ منهجيّ في كتابة الرّواية ونقدِها.

وإذا قرنّا إلى هذا تطوُّرًا ملحوظًا في حدّة النّقاش المعمّق في القضـيّة الاجتماعيّـة التي تمسّ وجودَ الإنسانِ في جوهَره، وتجسّد: محاولةً حقيقيّةً للرُّقِيّ به قيمةً كُبرى بعيـدًا عن أشكالِ التّمييزِ العُنصريّ كلّها: العرقيّـة والجنسـيّة والدّينيّـة والطّائفيّـة والمذهبيّـة، ومسعىً لرفعِ الظّلم والاضطهادِ عن الفئاتِ المهَمَّشَـة؛ فـإنّ لنـا أن نتنبّـه علـى عُنصـرٍ جديدٍ من عناصر التّعقيدِ في الكتابة الرّوائيّة – بوصف الرّواية أكثـر الأجنـاس الأدبيّـة قدرةً على تمثُّل الحراكِ الإنسانيّ الاجتماعيّ – وفي تلقّي الرّواية وفي نقدِها أيضًـا، بـل النّاقدُ في أصل عملِه مُتلقٍّ واعٍ أوّلاً. ولنا أن نصُوغ قولةَ عبد القاهر الجرجانيّ الجميلـة هنا بهذه الصّورة: إنّ كلَّ كَدٍّ في الإبداعِ يجبُ أن يقابلَهُ كَـدٌّ في التّلقّـي والنّقـد، وقولـة الجاحظِ قبلَه: "والمُفهِمُ لَكَ والمتفهِّمُ عنكَ شريكانِ في الفضل".

وإذا كانَ تلقّي هذا النّمط من الكتابة الروائيّة معقّدًا مُحتاجًا إلى كـلّ مـا تقـدّم،

فإنّ نقدَه – بالضّرورة – مُحتاجٌ إلى جُهدٍ لعلّه يفوقُ عمل الرّوائيّ نفسه بمرّات؛ ذلكَ لأنّ النّاقدَ في هذا النّمطِ سيعملُ على تفكيكِ كثيرٍ من الحيلِ الفنّيّة التي لجأ إليها الرّوائيّ، وكشفِها بل كشفِ أهدافها ووظائفِها وغاياتِها، وهو مضطرٌّ – لا مَحالةَ – إلى مراجعةِ الوقائع التّاريخيّة حفريًّا بالرّجوع إلى المصادر والوثائق والمراجعِ الأكاديميّة المتخصّصة من أكاديميّين وكُتب، فضلاً عن تحديد الخياليّ في الرّواية وفصلِه – ما استطاع – عن الوقائع، والتنبّه على وظيفتِه، وربطِ هذا كلّه بالتّحليلِ بغيةَ الكشفِ عن مقاصدِ الرّوائيّ وغاياتِه، وعليه أن يتفطّن للمحمولاتِ الفكريّة التي يتوسّل الرّوائيّ بالجماليّاتِ من لغةٍ وغيرِها لإخفائها وتمريرِها؛ وإضافةً إلى ذلكَ كلّه ينبغي له أن يستكشفَ بناءَ الرّواية، وتشكيلَها، وتقاطُعات الشّخصيّات ورمزيّتَها ورمزيّة الأسماء، ومواطنَ التّناقُض في السّرد، والاختلالات فيه، ...

لكنّ هذا وحدَه غيرُ كافٍ؛ إذ إنّ الكتابةَ النقديَّة يجبُ أن تعتمدَ نُقطةً للانطلاق: من أينَ أبدأ الكتابة؟ ثمّ إنّ كثيرًا من الكتابات التي يُزْعَمُ أنّها نقديَّة خِلْوٌ من كلّ ما يمتّ لهذه الصّفة بصِلَة؛ لأنّها لا تعتمدُ منهجًا محدّدًا مرسومًا منذ البدء مُؤطّرًا، ومن هنا فإنّ لزامًا على النّاقد الرّصين أن يبيّن منهجَه ويؤطّر رؤيتَه النّظريّة، ثمّ يطبّقهما على الرّواية.

(5)

أخلصُ من هذه التّقدمة إلى الكلام على جُهدِ الباحثةِ؛ الزّميلة العزيزة الدّكتورة رزان إبراهيم.

قدّمت الباحثةُ خُلاصةَ جُهدِها الدّؤوب في نقدِ الروايةِ التاريخيّة في هذه الدراسة، وهو جهد حقيقٌ بكلّ تقدير علميّ. ومن الجدير هنا التّنويهُ عن أنّها من الباحثاتِ المتخصّصات – على مدار دراستِها وبحثها العلميّ – بالرّواية، فكانت دراستُها ل (أعمال سلوى بكر الرّوائيّة) باكورةَ بحوثِها (رسالة الماجستير)، ثمّ

خصّصت بحثها في مرحلة الدّكتوراه لدراسة (خطاب النّهضة والتقدّم في الرواية العربيّة)، ولها بحوثٌ علميّة أخرى متعدّدة في دارسة رواياتٍ بأعيانِها.

ولعلّ قارئَ هذه الدراسة سيجدُ الباحثةَ قد ركّزت على الرواية التاريخيّة متّخذةً ثلاثة نماذج للتّطبيق، وهي: (البيتُ الأندلسيّ) لواسيني الأعرج، و(النّبطيّ) ليوسف زيدان، و(إنيس حبيبة روحي) لإيزابيل إلليندي. غير أنّها لم تكتفِ بذلك؛ إنّما طبّقت على الرّواياتِ الثّلاث رؤيةً نقديّة واحدة، فسعَتْ فيها إلى استكشافِ لُغتِها بينَ الحواريّة والمونولوجيّة.

أشدُّ محامِدِ هذه الدراسة ظُهورًا أنّ الباحثةَ لم تُغفِل التّنظيرَ، لكنّها لم تكتفِ به وحدَه، إنّما أصّلَت لدراسة هذه الرواياتِ بأن عرضَت في التّمهيدِ للرواية التاريخيّة، والتاريخيّ والأدبيّ، وكانت تؤصّل لمنهجها النقديّ بأن اعتمدت رؤية باختين (الحواريّة)، ودأبت توثّق ما تعتمدُ عليه في هذا السّياق من مصادره ومراجعه ناسبةً الفضلَ لأصحابه، ومناقشةً محلّلةً غيرَ محصورةٍ بالنّقل. واستقرَّ هذا كلُّه بلُغة علميّة واضحة رصينة تُجانبُ الهذرَ والغُموض والتعقيد والمبالغة، بل تقصُد قصدًا وسطًا مباشرًا إلى الفكرة.

وأضيفُ إلى هذا أنّ الباحثةَ خلصَت إلى نتائجَ كانت تلخّص بها رحلتَها الشّاقّة مع كلّ رواية، وقد كنتُ شاهدًا على كثير من النّقاشاتِ، والبحث والتّنقيب، والقلقِ الحَميدِ الذي أغرقَتهِ الباحثةُ بسببه في متابعةِ النّصوص وملاحقةِ تفاصيلَ من متعلّقاتِها، بحيثُ يمكنُ القول: إنّها قد حفرَت عميقًا في كلّ نصّ منها، ولاحقت بجهدٍ دؤوبٍ الجانبين: الأدبيّ الروائيّ الفنّيّ، والمعرفيّ الفكريّ، فيها ملاحقةً دقيقةً تفصيليّة، أدّت في غاية الأمر إلى الخروج بنتائجَ ملموسة حقيقيّة فيما يتّصل بالرّواية التّاريخيّة عامّةً، وبالرّوايات الثّلاث خاصّةً، فضلاً عن نتائجَ تتّصل بالرّوائيّين أنفسهم: أيّهم برزت الحواريّة عندَه، وأيّهم غابت عن روايته مع كلّ ما توسّلَه من حِيَلٍ وأساليبَ للإيهام؟

وبالنّظر إلى إقبالِ شريحة من الرّوائيّين العرب على هذا النّمط من الكتابة الروائيّة، وعودتِهم إلى التّاريخ لإعادة النّظر في (مسلّماتِه) ومناقشة كثير من قضاياه، في عصرنا هذا، بما لعلّه يمثّل توجُّهًا نحو إعادة قراءة التّاريخ العربيّ تحتَ وطأةِ حالةِ التّخلّف التي تورّط فيها العرب منذ عدّة قرون، فإنّ هذه الدّراسة تكتسبُ قيمةً كُبرى، وتنمازُ بأنّها مُواكبةٌ لتوجّهاتٍ ملموسة لدى الرّوائيّين من جهة، ولدى القرّاء من جهة أخرى؛ أي إنّها دراسةٌ مُعاصرةٌ من سائر جوانبها: زمن إنتاج النّصوص المختارة للتّطبيق، والمنهج النّقديّ المتّبع، وحالة التّوجّه العامّ لدى الكتّاب والقرّاء، والقضايا والمواقف التي تتضمّنها النّصوص، والحيل الفنّيّة المتّبعة فيها للإيهام.

وأختمُ بالقول: لقد أبدَعت الزّميلةُ العزيزةُ حقًّا في ما أنجزَتْهُ من دراساتٍ نقديّة في هذا الكتاب. وأنا أُخلِصُ دُعائي لها بالتّوفيق والسّداد الدّائمين، وبالألَق المُتّصِل، وللقارئ بنيلِ ما يرجو من فائدة.

خالد عبد الرؤوف الجبر

عمّان.

في الحادي والعشرين من شهر أيلول

سنة ألفين وإحدى عشرة

المقدمة

إذا كنا نتعامل مع الرواية باعتبارها شكلاً ثقافياً يستظهر بلغة فنية خاصة، فإن اختيار تلك العلاقة الجدلية بين الحواري والمونولوجي عنواناً لهذا الكتاب يأتي وفقاً لما تؤمن به الدراسة؛ ذلكَ لأن الروائي يعمل وسط عالم ممزق بين القوى والتطلعات، ويغدو أمراً مؤكداً أنه لن يصور العالم كما هو، وإنما سيعيد إنتاجه وترتيبه وفقاً لما يؤمن به. وعلينا، نحنُ النقّاد، تقع مهمة الكشف عن كيفية تشكل المادة السردية، والبحث في عناصر البناء الفني، مما يكشفُ - إلى حد كبير - عن رؤية الكاتب الذي لم يعد ميتاً وفقاً لهذا المنظور؛ فالروائي قادر على توصيل رسالة فكرية تأثيرية غير منفصلة عن سياق اجتماعي ثقافي تاريخي معين، وهو بدون أدنى شك يجسد خطاباً ما في عمله الروائي، هو نتاج تفاعل وعيه ومرجعياته الفكرية مع أسئلة الواقع وحركة الحياة. وبوصفه خطاباً، فإنه يتأسس على علاقة تفاعلية تربط المؤلف بالقارئ، وبسياق اجتماعي ثقافي محيط بالخطاب، وبالوسيط اللغوي الناقل للرسالة.

وتأتي هذه الدراسة محاولة لتوظيف نهج نظري أسس له باختين، في تحليل نصوص روائية تاريخية، بما يقتضي إخضاع الرواية لشروط الأساليب الفنية التي تميز الجنس الروائي الأدبي عن غيره من الأساليب اللغوية، ومن ثم محاولة استنطاق ما تشي به أساليب وأشكال بعينها عن مفاهيم وأفكار غير معلنة للروائي. وهكذا، لن يكون الحكم على شخصيات بعينها بأنها

مسطحة أو نامية- على سبيل المثال- بمعزل عن رؤية إيديولوجية معينة؛ فمن الواضح أننا لن نعزل النصوص قيد الدراسة عن تفاعلاتها الواقعية البشرية، ويبقى أساسيًا التعامل معها بوصفها نصوصاً أدبية وجمالية، وكلٌ منها في الوقت نفسه يمثّل حادثة ثقافية، تلعب القيم الجمالية أدواراً خطيرة فيها، من حيث هي أقنعة تختبئ وراءها أنساق معينة، وتتوسل بها لعملها الذي ينتظر من الدارسين تعريضها للنقد[1].

ومع أنّ كاتبة هذه السّطور على دراية بأن كثيراً من الروايات ذات بنية سطحية ديالوجية، فإنّها تعي كذلكَ أنّ تلك البنية الدّيالوجيّة تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي. ولعلّ السؤال الأساسي الذي سيتصدر هذه الدراسة عبر مقاربتها للنصوص الروائيّة الثلاثة هو: ما الوسائل التي يمكن لرواية تتخذ في ظاهرها شكلاً ديالوجياً أن تعتمدها، ويكون لزاماً على الناقد أن يكشفها؟ وهو سؤال تأمل هذه الدراسة أن تكون في نهاية المطاف قد أجابت عنه.

أمّا النّصوص التي تتناولها هذه الدراسةُ بالتحليل النقديّ المنهجيّ، المبنيّ على حواريّة باختين تأسيسًا، فهي ثلاث روايات جمعت إلى كونها تاريخيّة سمات متقاربة؛ فهي تعتمدُ على المعرفة اعتمادًا واضحا، وتستندُ إلى مناطق في التاريخ دون أن تستمدّ مادّتها من تلك المناطقِ بإعادة إنتاجه وفق رؤية المؤرّخين؛ إنّما تعيد تشكيل الواقعة التاريخية تشكيلا جديدا، وتبحثُ فيها عن المسكوت عنه، كاشفةً عن عمق حقيقيّ في توظيف الفكريّ في الأدبيّ، والانحياز في غاية الأمر للأدبيّ الجماليّ بعيدًا عن السرد التاريخيّ

(1) الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، 200، ص52.

المعرفيّ الجافّ. وهذه النّصوص هي: رواية "النّبَطي" للكاتب يوسف زيدان، ورواية "البيت الأندلسي" للكاتب واسيني الأعرج، ورواية "إنيس حبيبة روحي" للكاتبة إيزابيل إلليندي.

وتؤمّل الباحثة أن تكون قد حقّقت بهذه الدراسة خدمة لحركة النقد العربيّ في التّنظير والتّطبيق، وأسهمت إسهامًا رصينًا في تطبيق بعض الرّؤى النّقديّة منهجيًا على النّصوص الروائيّة، وآخر دعواها أن الحمد لله أوّلا وآخرًا...

د. رزان محمود إبراهيم

القسم الأول

مهاد نظري

اللغتان الحوارية والمونولوجية

إذا كانت الرواية عموماً مدفوعة - بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي- إلى تنويع أبطالها، فإن الروايات التي تتناولها هذه الدراسة ضمت إليها عدداً كبيراً من الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية والدينية، وهو الاختلاف الذي فرضه عليها تنقل الأحداث فيها بين أكثر من موقع جغرافي، إضافة إلى ذلك التنوع الديني الذي حفلت به هذه الروايات، بدءاً من أرض الأنباط في النبطي، مروراً بالبيت الأندلسي، وصولاً إلى إنيس حبيبة روحي؛ فالتعارض والاختلاف شرط أساسي للرواية، وبغيابه لا يمكن أن يتحقق أي شكل من أشكال الحكاية.

قد يفرض الاعتراف بالتعددية الفكرية اعترافاً آخر بالتعددية الأسلوبية، وهو ما ينجم عنه تعارض مع القول بوجود أسلوب خاص ذي وحدة منسجمة، تعبر عن فردية أسلوبية؛ ذلك أن كل شخصية روائية تتميز بالضرورة بأسلوب خاص يعكس نمط تفكيرها، لكن هذا لا يلغي -حسب باختين- إمكانية الوقوع في نهاية الأمر على نظام متناسق يخضع لوحدة أسلوبية عليا تطغى على مجموع العمل ولا يمكن أن نطابقها مع أي من الوحدات السابقة[1].

وإذا أخضعنا هذه الروايات لمفهوم الأسلبة الذي يتحدث عنه باختين، بمعنى تنظيم الأساليب ضمن نسق واحد يخضع لمفهوم الحوارية، فإننا سنجد عالماً منظماً يحدد دلالة كل صوت أو أسلوب داخل مجموع النسق. وفي هذه الحالة، قد لا تكون الوحدة الأسلوبية دالة على نفسها، إذا نظر إليها في ذاتها، بل هي لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى، وفي ارتباطها بها، وبذلك يبدو أنْ لا معنى لدراستها بمعزل

(1) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص21.

عن موقعها الخاص[1].

في الرواية الحوارية[2]، يظهر تقمص الكاتب لأسلوب شخصياته كما يفعل الممثل على خشبة المسرح، ويمكن له في الوقت نفسه، أن يدخل أسلوبه الخاص بالسرد إلى الرواية باعتباره واحداً من الأساليب الموجودة فيها[3]. في هذا النمط الروائي تقل الطاقة الشعرية الناتجة عن الانزياحات، ونلمس التزاماً بتعددية متكافئة للأساليب، وابتعاداً قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات، أو إيديولوجية مفردة، والكاتب لا يصنع أسلوبه على الأغلب كما يفعل الشاعر أو المتكلم العادي، بل يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يحيط به[4].

(1) **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، ص21.

(2) هي الرواية التي اعتمد فيها على الرواية الكرنفالية التي تطورت عنها رواية ديستويفسكي؛ فقد كشف باختين أن الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك، وهو أدب حمل موقفاً جديداً من الواقع، نأى به عن الاتكاء على الموروث، ودفعه باتجاه الخبرة العملية المباشرة، إضافة إلى تبني التنوع الأسلوبي المتعمد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة، والكتابة البيانية المنمقة والخطابية في الشعر الغنائي، فهو أدب يمزج بين السامي والوضيع، والجاد والمضحك. يخلص باختين إلى القول إن الأدب الكرنفالي بخصائصه هذه جهز الرواية الغربية بمادة غزيرة وأساليب متنوعة، ذلك أنها وظفت روح التمرد على الأساليب المنضبطة، ووظفت الصيغ المتحولة في التعبير. انظر في هذا الموضوع باختين، ميخائيل، **قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي**، ترجمة جميل ناصيف التكريتي، بغداد، ص156-158. وانظر إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص320. لذلك يقول فيصل دراج: "اعتقد باختين، وهو ينجز دراساته عن الكرنفال، أن الثقافة الشعبية قادرة على تفكيك الخطاب السلطوي، وأن العمل من أجل الحرية اللغوية والثقافية يؤسس لجماعة ديمقراطية جديدة، تستجيب لرغبات إنسانية ولوازع أخلاقي.." انظر ذلك في كتابه **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، دار الآداب، بيروت، 2010، ص299.

(3) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، مرجع سابق، ص22.

(4) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص194.

لذلك يبقى ديستويفسكي الشخصية المفضلة عند باختين، فهو يرى أنه واحد من أعظم

أما الرواية المونولوجية، فيغيب عنها الحوار المتكافئ بين الأساليب، مما يؤدي إلى غياب الإقناع على نحو كبير، والروائي الحصيف قد يلجأ إلى تعويض هذا الغياب بواسطة خلق إقناع مصطنع، يحتال فيه على القارئ بشتى الوسائل والتدخلات غير المباشرة؛ فالرواية المونولوجية قد تتخذ شكلاً إيديولوجياً مظهرياً، ولكنها في العمق - كما يقول ألبيريس- تحتفظ للكاتب بسلطة فكرية كاملة، لأن الراوي إذ يجتهد خفية في تدبير النتائج عبر أسلوب لغوي شائق، أو مؤثر في حينه، يكون على القارئ الحصيف آنئذ إبراز ما يكتشفه من مظهر حواري مصطنع يخفي وراءه هيمنة الأسلوب الواحد[1].

جدير بالذكر في هذا السياق، أن باختين يتشبث بمبدأ ينكر الأحادية والتجانس، كما لو كان يقول: لا وجود لمونولوجي خالص، ولا وجود لحواري خالص؛ فإلى الأول تتسلل عناصر لم يشأها، وفي الثاني ترقد عناصر لم يرها، وبسبب ذلك يظل الآخر ملازماً للرواية الأحادية الصوت، فهي تنشئ أسلوبها على مقربة من تعدد كلامي

المجددين في ميدان الشكل الفني، لأنه أوجد نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني هي: تعددية الأصوات. ويرى أن أعمال ديستويفسكي الإبداعية توزعت في سلسلة من البنى المستقل بعضها عن بعض، والمتعارضة فيما بينها، يستميت أبطالها في الدفاع عنها. أما وجهات نظر المؤلف نفسه، فهي أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كل ما سواها. ويؤكد أن جميع عناصر البنية الروائية عند ديستويفسكي تحددها مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية المتجانسة في الأصل. وترتكز تعددية الأصوات على استنباط أسلوبيات النوع الأدبي بطريقة توضح تزامنياً بنيات هذا النوع الأدبي. وتقوم تعددية الأصوات على دراسة المركبات الزمانية المكانية المميزة لكثير من الأنواع السردية الثانوية. وينشأ عن هذا كله نزوع نحو التنافر والاختلاف. انظر باختين، ميخائيل، **شعرية ديستويفسكي**، ترجمة جمال التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986. يعرف في هذا الشأن أن باختين بقي متفائلاً بإمكانية الخلاص الإنساني، معتبراً أن النجاة من أحادية الصوت شرط لوجود جماعة إنسانية ومتحررة. انظر **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، مرجع سابق، ص298.

(1) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، مرجع سابق، ص27. وانظر ر. م. ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم، عويدات، بيروت، 1967، ص256.

اجتماعي مجاور، ولذلك لن يكون الخط الثاني في الرواية، أي الخط الحواري على قطيعة كاملة مع الخط الأول، وإن كان للحوار والتنوع والتعدد مكان أكثر رحابة واتساعاً[1].

تكمن أهمية الحوارية الباختينية في أنها اعتراف متبادل بين الفرديات المختلفة، بما يوشك أن يكون فعلاً سياسياً حديثاً؛ فحين تتبادل الشخصيات الروائية أفكارها، وتنقل لنا الحوار بأشكال مختلفة تتضمن تعددية في أصوات تتحاور وتختلف وتتصارع، فإنها حينئذ تقترب من حيز الفكر العام الذي جاءت به الديمقراطية؛ لأن كل كلام روائي يستضيف كلاماً آخر، ويقيم معه سجالاً ينفتح على سجال لاحق. بل إن صراع الشخصيات في الفضاء الروائي لا يخرج عن كونه تمثيلاً لاختلاف الأفكار وتباينها في الحياة العامة[2].

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: إن كان للرواية بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي، فأنى للقارئ أن يكشفها؟ وبمعنى آخر: ما هي تلك الوسائل التي يمكن للرواية التي تتخذ شكلاً ديالوجياً مظهرياً أن تعتمدها، ويكون لزاماً على الناقد أن يكشفها؟

ويمكن لنا الحديث بإيجاز عن الحيل الآتية:

أولاً: اللجوء إلى الخطاب الشعري؛ حيث يستبدل المبدع ذلك المظهر الديالوجي بطاقة شعرية، وبحيرة وجودية، تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا التي هي في الواقع أحاسيس المبدع، أو أي بطل يمثله في الرواية. ونذكر هنا ما يمكن أن تخلقه الحالة الشعرية من تعددية للمعاني تعطي الرواية طابعاً أسلوبياً متميزاً[3]. فالوقع الشعري كما يقول أمبرتو إيكو يحمل قدرة على توليد قراءات دائمة التجدد، وهي قراءات لا يمكن

([1]) دراج، فيصل، **ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، المقال**، الآداب الأجنبية، ص123.

([2]) دراج، فيصل، **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، دار الآداب، بيروت، 2010، ص8.

([3]) **تاريخ الرواية الحديثة**، مرجع سابق، ص256، وانظر: **أسلوبية الرواية**، مرجع سابق، ص29.

أبداً أن تستنفد إمكاناتها[1].

ثانياً: انتهاج الأسلوب الوصفي؛ وفيه يكون للكاتب دور أساسي في تلقين القارئ وتزويده بكل ما يحتاجه لإتمام عملية الفهم[2].

ثالثاً: إنتاج الأسلوب الدرامي؛ وفيه يحتفظ العالم الروائي بما يتضمنه من شخصيات وأحداث باستقلال تام بعيداً عن تطفل الكاتب، فيكون القارئ في موقع مباشر لما يجري أمامه، كما لو كان بإزاء مشهد مسرحي[3]. وقد يوهَم القارئ بطابع حواري، حين يترك الكاتب خلال فترة معينة من الرواية حرية نسبية للأبطال، لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة؛ غير أن الراوي لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، عاملاً بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي قد يبدو مهيمناً خلال قسم كبير من العمل[4]. بعبارة أخرى نقول إننا نستطيع الإحساس بهيمنة الراوي على الشخصيات والتحكم في أقوالها حين يستوعب السردُ الحوارَ ويؤديه، أما حين يقوم الحوار بتولي عملية السرد، فإن هذا يتضمن إزاحة أو إبعاداً للراوي، وتأكيداً لوجهة نظر شخصية مميزة من العالم القصصي المطروح. لكن لا بد من التذكير أن ما يبدو سرداً في مستوى معين، قد يكون حواراً على مستوى آخر، والعكس صحيح[5]. كذلك لا بد من التذكير بإمكانية توسيع مفهوم الحوار بحيث يستوعب أي كلام تنطقه أية شخصية، وإن لم يدخل هذا الكلام دائرة التداول مع شخصية أخرى، أي أنها ترد من طرف واحد

---

(1) إيكو، أمبرتو، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، 2009، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص32.

(3) برسي، لبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص137.

(4) لحميداني، حميد، أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص32، ص42.

(5) سويدان، سامي، المتاهة والتمويه في الرواية العربية: المثقف والمدينة، السلطة والراوي، دار الآداب، بيروت، 2006، ص135.

ولا تجد تجاوباً بشأنها من قبل طرف آخر، وبالتالي قد يدخل في هذا الإطار تكليم الشخصية لذاتها، فالمناجاة قد تعتمد ثنائية مضمرة للذات في صراعها الداخلي بين وجهتين أو أكثر، في محاولة لبلورة موقف ما، أو لتشكيل خطاب لطرف غائب يستحضر ضمنياً في وجهة نظر معلنة، أو موقف مضمر يجري التعرض له سلباً أو إيجاباً[1].

رابعاً: طبيعة البطل؛ ودراستنا هنا تفرض علينا أن نتأمل شخصية البطل أو البطلة الروائية؛ فهي في الرواية المونولوجية حسب باختين، توصف بالانغلاق، وبالمحدودية النوعية للدلالات المحيطة بها، مما يجعلها تفكر في حدود تصورات ثابتة، تتوافق ووعي المؤلف الذي يحرص على تحديدها استناداً إلى عالم خارجي ثابت محكم[2]. وهو ما استدعى من جيرار جينيت أن يميز بين أنواع مختلفة من خطاب الشخصيات بناء على علاقته بخطاب الراوي؛ فهناك الخطاب المحمول أو المباشر، الذي يثبت كلام الشخصية كما ينبغي أن يكون تخييلياً، دون أي تدخل من الراوي. وهناك الخطاب المروي أو المسرود، وهو كلام الشخصية الذي يعالجه الراوي أو يقدمه في سياق الخبر المسرود، ويقع على طرف نقيض من السابق، أي من الشخصية المعينة التي تفقد هنا أي دور مستقل لها في أداء الكلام. ويبقى الخطاب المنقول، ويقصد به توسل الأسلوب غير المباشر في التعبير عن كلام الشخصيات الذي يتولى الراوي أداءه، أو بالعكس، حيث تنتقل الشخصية من موقعها الخطابي لتحتل قسماً من المجال السردي الخاص بخطاب الراوي[3].

خامساً: نهاية القراءة؛ إن كانت الرواية المونولوجية تنتهي بما يفرض على القارئ رأياً محدداً، ففي الرواية الديالوجية لا تدرك الشخصية موقفها الحقيقي في عالم القيم

---

(1) سويدان، سامي، **المتاهة والتمويه في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص139.

(2) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية**، مرجع سابق، ص41.

(3) سويدان، سامي، **المتاهة والتمويه في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص136-137.

الإنسانية، وتنتهي هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ، وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق. وقد تأتي النهاية بعد أن تكون الرواية قد مارست تأثيراً لا شعورياً باتجاه رؤية معينة، فتدعي حيادية وانفتاحاً غير حقيقيين. ومما لا شك فيه أن لعبة الروائي الذكي لا تكتشف عادة إلا عندما نقرأ آخر كلمة في الرواية؛ لذلك فإن ما تنتهي به الرواية يعد مؤشراً قوياً يفيد القارئ في حكمه[1].

سادساً: الحقائق المعرفية؛ في الرواية الديالوجية، يتخذ الكاتب طابعاً شديد الحياد، ويرفع بشكل ضمني شعار نسبية المعرفة، لأنه شخص يتساءل أكثر مما يقرر حقائق ثابتة، وتبقى التعددية الأسلوبية ذات الطابع الحواري هي أداته الأساسية للتعبير عن هذا الموقف القلق، الذي يترك فيه كامل المسؤولية للقارئ لكي يقرر في شأن الوقائع الماثلة أمامه. وفي المقابل تأتي الرواية المونولوجية ذات المظهر الحواري لتعقد عزماً على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المبدع، وإن حضرت التصورات الأخرى، فإنها تحضر بقصد الانتقاد المباشر لها، دون أدنى رغبة انتقادية لتصوره الخاص، وبالتالي فإنه يحتفظ على الدوام بزاوية نظر واحدة، وما عداها من تصورات تبدو له خاطئة مضللة[2].

وفي حديثنا عن منظور الروائي، نميز ين البؤر السردية الثلاث التالية:

أولاً: البؤرة الداخلية؛ وفيها يصدر القول عن وجهة نظر شخصية قصصية، تعلن ما تعرفه من أحداث وأحاديث، فتعرض لأحاسيسها وآرائها دون أن يخرج النص القصصي عن هذه الحدود. ونميز هنا بين بؤرة داخلية ثابتة يختص فيها النص بشخصية واحدة ويقتصر عليها، وبين بؤرة داخلية متغيرة لا يكتفي فيها النص بشخصية واحدة، بل يرتبط بعدة شخصيات، متنقلاً من واحدة إلى أخرى، عن طريق تطورات العمل القصصي وسيرورة أحداثه. وأبرز ما يكون هذا النوع حين

---

(1) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية**، مرجع سابق، ص33، ص47.

(2) **المرجع نفسه**، ص33، ص40.

يعمد الروائي في تناول حدث بعينه إلى شخصيات عدة لروايته من وجهات مختلفة، والراوي الذي يتولى السرد هنا متحيز في تبنيه وجهة نظر معينة يقف معها ويؤيدها.

ثانياً: البؤرة الخارجية؛ وفيها نتابع الأحداث والمواقف والتصرفات في العمل القصصي، كما قد تتبدى لعين مراقبة أو آلة تصويرية خفية، فلا يُعرَفُ شيء عن الدوافع أوالنزعات أو المخططات أو الانطباعات بصدد ما يحدث، ولا يتعرض النص إطلاقاً لأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية. والراوي هنا ينقل الوقائع كما هي عليه، كأنه يتابعها من خلف أو من وراء، موحياً بالتنصل من أية مسؤولية أو تبعة بصدد ما يجري، وبالتجرد من أي تدخل أو إقحام ذاتي على الأحداث ودلالاتها.

ثالثاً: البؤرة الصفر؛ وفيها يتم الانتقال في النص القصصي من شخصية إلى أخرى، ومن داخل إلى خارج بحرية مطلقة، ودون التزام بموقع محدد أو بوجهة نظر معينة. وفيها يتقدم الراوي كخالق مطلق القدرة، فهو كلي المعرفة، لا يعوقه عن متابعة الشخصيات أي عائق، إذ ينتقل من شخصية إلى أخرى ومن موقع إلى آخر ببساطة دون أن يلزم نفسه بمقاييس ضابطة في هذا المجال[1].

هذا لا يعني أبداً مفاضلة جمالية، فهي غير ممكنة، لأن لكل أديب له وسائله الجمالية المؤثرة في القارئ، فالرواية الديالوجية تخلق جمالياتها من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة، والعلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص. غير أن الرواية المونولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري، فموقع الكاتب ورؤيته هما اللذان يحددان جمالية الرواية. كذلك فإن هذا لا يلغي حق الأديب في عرض نمط تصوراته، بشرطين: أولهما أن لا يستبعد تصورات أخرى ممكنة، بل يحضرها جميعها، ويترك للقارئ حرية الاختيار؛ والآخر يرتبط بطبيعة

---

(1) سويدان، سامي، **المتاهة والتمويه في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص137-139.

الرواية التاريخية التي تتطلب استبصاراً صحيحاً للظروف التاريخية. في نهاية المطاف تصبح الرواية الديالوجية ضد المعرفة عندما تميل إلى التشكيك في كل القيم، غير أنها تبلغ مستوى معرفياً عالياً عندما تميل إلى تحديد القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص. كذلك فإن الرواية المونولوجية لا تخلو من قيمة إبيستمولوجية، رغم طابعها الأحادي النظرة؛ لأن التاريخ دائماً في حاجة إلى استقرار إحدى القيم والتصورات للعالم من أجل إعطاء الفرصة لأصحابها لممارسة التأثير في العالم، ومن هذا الجانب يكون للرواية المونولوجية التي تدعو إلى قيم مهيمنة واحدة في بنيتها، طابع براغماتي لأنها تدعو إلى الممارسة والفعل، بينما تظل الرواية الحوارية ذات طبيعة نظرية[1].

(1) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية**، مرجع سابق،، ص40، ص46.

الرواية التاريخية

بين الحقيقي والمتخيل

إذا كان السرد التاريخي يلبي رغبة إنسانية تكاد تكون فطرية في معرفة أحداث الماضي، وفي معرفة أصول الأشياء والظواهر والجماعات البشرية، فإن الرواية تغدو سبيلاً معرفياً يحقق هذه الرغبة، ناهيك عن مطلب إنساني ملح في الجمع بين المعرفة والمتعة[1]. وقد تصبح الرواية بديلاً معرفياً راهناً لكثير من الأشكال المعرفية، يساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم المختلفة، وهو ما يمكن أن تحققه الرواية بما تمتلكه من وسائط فنية ولغوية، تمكنها من التقاط قضايا الإنسان المتنوعة. وهي نظرة يجد كونديرا تفسيراً لها في العالم الحديث الذي هجرته الفلسفة، والمجزأ إلى مئات التخصصات العلمية، وفيه تظل الرواية مرصداً أخيراً يمكننا من احتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلاً[2].

لا يعدم التاريخ في طبيعته وبنيته ملمحاً روائياً أو أكثر، مهما طغت أشكال البحث العلمي وقوالبه عليه، فالمؤرخ لا محالة مضطر إلى أن يحكي الحدث التاريخي، وكذلك الحال بالنسبة للرواية التي تحمل في بنائها عناصر تاريخية واضحة، إذ يكون فيها الروائي مجبراً على رصد الوقائع التاريخية في البيئة التي تدور فيها الأحداث وتسجيلها. والحال أن التاريخ والأدب قامت بينهما علاقة جدلية، بحيث يعتمد كل منهما على

---

(1) قاسم، عبده، **الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار**، المستقبل، 27 تموز 2010، العدد 3723، ثقافة وفنون، ص20. وقد قدمت هذه الورقة في ندوة مجلة العربي في الكويت. وانظر إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص433-438. فالخطاب الأدبي جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية، ويندرج في منظومة الأجناس ذات الوظيفة الجمالية.

(2) كونديرا، ميلان، **الستارة**، ترجمة معن عاقل، وردة للطباعة والنشر، دمشق، 2006، ص72.

الآخر، ويؤثر فيه ويتأثر به. منذ بداية التاريخ شكلت التدوينات التاريخية الأولى نوعاً من الأدب الذي اتخذ شكل الملاحم والأساطير لدى كل الأمم، وكان هذا ضرورياً لملء النقص في ذاكرة البشرية قبل معرفة الكتابة. ومن ناحية أخرى حملت الإبداعات البشرية الكبرى قدراً كبيراً من التاريخ في طياتها، مما يؤكد أن في التاريخ أدباً، وأن في الأدب تاريخاً[1].

وكما أن كتب التاريخ لم تخل من المادة الأدبية في عصر الكتابة: نثراً أو شعراً. فإن كتب الأدب لم تخل من الإشارات التاريخية الخالصة أو الضمنية[2]. وإذا كان من البديهي الإقرار بأن التاريخ يشكل مصدر إلهام بارز للأدباء والفنانين، بما يحمله من تجارب إنسانية كونية ومتنوعة، فإننا في المقابل نقر بأن الإبداعات الأدبية بأشكالها وفنونها المختلفة هي من المصادر التاريخية المهمة التي لا يمكن للمؤرخ تجاهلها، لذلك يستشهد محمد حسنين هيكل بهذه القولة للأكاديمي والدبلوماسي ثابت العريس حيث يقول: "عندما أريد أن أبحث عن الحقائق الأولى في حياة أي بلد، وعن القواعد السياسية القادرة على تفسير توجهاته.. فإنني لا أعتمد كتب التاريخ الموثقة، ولا المذكرات السياسية الصافية، وإنما أتوجه مباشرة إلى الأدب، أسمع من الشاعر والقصاص والروائي أولاً، وبعد ذلك يجيء الدور على المؤرخ والسياسي والدبلوماسي"[3].

وفي معرض المقارنة بين الروائي والمؤرخ، يسود الاعتقاد بأن الروائي يتناول الحدث والشخصيات من زاوية خاصة تعبر عن موقفيه الاجتماعي والفكري، مستخدماً وسائله وأدواته الفنية لتقديم رؤيته، من خلال: الحوار، والرمز، واللغة نفسها، لكي يتواصل مع الجماعة التي يوجه إليها خطابه. ولعله أمر فيه قدر كبير من

([1]) **الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار**، مرجع سابق.

([2]) المرجع نفسه.

([3]) هيكل، محمد حسنين، **كلام في السياسة، قضايا ورجال**، وجهات نظر. وهي فصول كتبها هيكل طوال سنة 1999 وأول سنة 2000 لمجلة وجهات نظر، يربط فيها بين الأحداث الهامة وعدد كبير من الشخصيات السياسية المعروفة.

الصحة إن لم يحضر هذا الاعتقاد قبالة رؤية تنظر إلى التاريخ باعتباره تجارب ناضجة ومكتملة ونهائية، وأسبابها معروفة. ففي الحالين لا يمكن أن نلغي الجانب الذاتي ما دامت الذات هي التي تسجل الحادث متخيلاً كان أو واقعياً، وفي الحالين أيضاً فإن ما يكتب هو نوع من القصص؛ لأن التاريخ أيضاً مجرد قصة قد يكون لها حظ من الواقعية، وقد تفتقر إلى ذلك، ويبقى شأن الموضوعية متروكاً للمقاصد التي تؤطر عملية التسجيل، وتحدد الهدف المتوخى من ورائها، فتكون الإشكالية قائمة على كشف الطريقة التي يُتناول بها الموضوع، وكيفية السير فيه لتحقيق الهدف المسطور قبلاً[1].

إذا كانت الحقيقة مسعى جاداً للرواية يتماشى وإحساس كاتبها بمسؤولية أخلاقية جادة، فإنه يكون لزاماً عليه أن يعيد تأويل مفاصل عديدة من التاريخ وحذفها وتوسيعها، في عملية إنتاج كاملة لتدارك ما يعتقد أن المؤرخ قد أخطأ فيه، أو سها عنه. هذا مع إقرارنا بأن الروائي يخلط مجموعة من الحقائق والوقائع مع الخيالات، وهو أمر لا ينجو منه التاريخ نفسه، مع فارق أن الرواية تقيم علاقتها مع القارئ على هذا الأساس، والتاريخ لا يفعل ذلك. وإذا كان الأمر كذلك فإن مهمة اتخاذ موقف من رواية مؤسسة على الخيالات تقع على القارئ، تشبه مهمته وهو يقرأ تاريخاً مؤسساً على السرد أصلاً. ويبدو أن الدور الأخلاقي للرواية قد يجسمه بعضهم بما تقدمه من بيان لحتمية اختلاط الوهم مع الحقيقة، أو حتمية النسبية مع الحقيقة، بما يترتب على ذلك من إدراك لعدم واقعية اكتمال التصورات والأفكار، والتأكيد على أن الدوغمائية هي لحظة متأخرة دائماً عن حقيقة الواقع[2].

---

(1) مونسي، حبيب، الرواية والتاريخ، **عندما تطمح الرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ: قراءة في رواية الأمير لواسيني الأعرجي**، ضفاف الإبداع، 19 أغسطس 2010.

(2) وهو ما يمكن الوقوف عليه بما ورد بشكل ضمني في رواية الكاتب البرتغالي خوسيه ساراماغو الشهيرة **ليلة حصار لشبونة** الصادرة عام 1989، وهي الرواية التاريخية التي تتخذ من حصار لشبونة الإسلامية 1147 بواسطة البرتغاليين الإطار الرئيسي لأحداثها. بطلها رجل عادي مسلم، في الخمسينيات من عمره، ما يميزه أنه يرى أن هناك وجهين للحقيقة؛ أحدهما خفي والآخر ظاهر. ومن بطل الرواية يعلم خوسيه الشك بالتاريخ والدين، ومن هنا جاءت روايته الإنجيل بحسب السيد المسيح، ومن هنا جاءت روايته قابيل ليبرئ قابيل من قتل أخيه هابيل. وانظر سعداوي، أحمد، **الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية المعرفية**، الصباح الجديد، 26/ 9/ 2009.

ومن هنا يأتي دور القارئ المهم في عالم تصطرع فيه الإيديولوجيات وخطابات تبرير المصالح ليحكم على الروائي، فيما إذا كان يصر على تحريض الآخرين لإدراك نسبية ما يعتقدون أنه كلي ومكتمل، بما لا يحتاج إلى إضافة وتعديل، أو أنه يصر على إعادة تكوين العالم بوصفه حقائق متراصة ومكتملة. في الأدب تجري عملية تفكيك التزييف؛ فالعالم في حقيقته أوسع من المعرفة المعطاة عنه، وهو غير قابل للتنميط في قوالب ثابتة ونهائية[1]. ومن هنا صح وصف عبد الرحمن منيف للرواية حين قال فيها إنها تميل إلى التسلل عبر النوافذ، نظراً لأن البوابات لا تسمح إلا بدخول التاريخ الرسمي. وتعتبر هذا التاريخ وحده الذي يحمل سمة الدخول، والمسموح له باجتياز الحدود[2]. صحيح أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنها بالضرورة ستجري عليه تحويلاً حتى تخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف جذرياً عن الرسالة التي يقررها التاريخ[3]. والمطلوب في هذا السياق التفريق بين سرد الوقائع بأمانة علمية، وبين فهمها وتأويلها، وهذا لا ينطبق على المؤلف الدرامي فقط- كما أسلفنا- وإنما ينطبق على المؤرخ الأول الذي وضع المصدر، وعلى دارس التاريخ المعاصر المتخصص أكاديمياً، إذ إن أياً من هؤلاء لا يمكن أن يدعي احتكار فهم التاريخ بطريقته المطلقة بصورة حصرية تقصي التأويلات الأخرى المحتملة[4].

من هذا المنظور جاءت رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد[5] لواسيني الأعرج، لتكتب التاريخ من وجهة نظر تعيد تشكيل صورة الأمير في الوجدان

---

(1) سعداوي، أحمد، الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية المعرفية، الصباح الجديد، 26/ 9/ 2009.

(2) منيف، عبد الرحمن، **رحلة ضوء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

(3) إبراهيم، عبد الله، **من الرواية التاريخية إلى التخيل التاريخي**، صحيفة العرب القطرية، 28 إبريل، 2010.

(4) **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، مرجع سابق.

(5) الأعرج، واسيني، **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، دار الآداب، بيروت، 2005. تدور أحداث هذه الرواية في منتصف القرن التاسع عشر، وهي مع ذلك تتناول الوضع العربي الإسلامي، اختيرت لتنشر ضمن مشروع كتاب في جريدة الذي رعته اليونسكو في آذار 2005 في مليوني نسخة. حصلت الرواية على جائزة الشيخ زايد لعام 2007.

الجزائري، على غير الهيئة الرسمية التي رسمها التاريخ الرسمي. ومن هذا المنظور أيضاً جاء فيلم آلام المسيح/ passion of the Christ" للمخرج الأمريكي ميل جيبسون عملاً فنياً جريئاً، إذ أعاد تصوير آلام صلب المسيح، وأدار مخرجه الحوار باللغة العبرية، بما يمثل تحدياً صارخاً لغطرسة يهودية جاهدت لاستصدار وثائق البراءة من دم المسيح، وعمدت إلى ابتزاز المسيحية مادياً ومعنوياً. وفي هذا السياق تطرح رواية دان براون الشهيرة "شيفرة دافنشي" باعتبارها ردة فعل يهودية على فيلم آلام المسيح" هدفها خلخلة قناعات تاريخية متجذرة في الوجدان المسيحي منذ مئات السنين[1].

في هذا السياق، تدفعنا رواية براون الآنفة الذكر إلى ملاحظة الوظيفة التأثيرية العالية التي قد تحملها الرواية التاريخية، وإذا كانت العديد من الدراسات التاريخية حول المسيحية قد تناولت صلتها بالوثنيات التي كانت سائدة في أوروبا في القرنين الأول والثاني الميلاديين، و تحدث كثير منها عن صلتها بالفلسفات الأفلاطونية التي تبنتها الكنيسة لتفسير كثير من تعاليمها المتصلة بالعالم الأخروي، إن كان الأمر كذلك، فإن اللافت أن هذه الدراسات لم تلق اهتماماً واسعاً من عامة الناس، وبقي الحوار حولها محصوراً وراء أسوار المؤسسات العلمية، بينما أثارت رواية دان براون ردود أفعال كثيرة، تراوحت بين مؤيد يتهم الكنيسة بالكذب والتدليس، وبين مكذب حاول جاهداً دفع التهم التي حملتها الرواية، مدعومة بالأدلة والبراهين التي أبدتها المخطوطات واللوحات الفنية والنقوش على واجهات الكنائس، بينما التزمت الكنيسة الصمت، وأغلقت باب المساءلة، ولم نجد سوى رد جماعة" أبوس ديي" التي اجتهدت في نشر ردها عبر موقعها على شبكة الإنترنت لترد التهم التي وجهتها الرواية بكتم الأسرار، واستمرار الممارسات الوثنية في الديانة المسيحية[2].

ويبدو الأمر كما لو أن الرواية طرحت نفسها بديلاً عما هو سائد في التاريخ،

(1) الرواية والتاريخ: عندما تطمح الرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ، مرجع سابق.
(2) المرجع نفسه.

واكتسبت مصداقية عالية بين جمهور القراء حين بادر صاحبها إلى شكر كتيبة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي ضمتها الرواية، بل أكد أن وصف الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرية كافة في هذه الرواية، هو وصف دقيق وحقيقي. وهي ليست خدعة سردية يلجأ إليها المؤلف بغرض دفع القارئ إلى الوثوق بالمعلومات التي يدرجها في روايته، فكثير من معلوماته معروف للمتخصصين في الدراسات المسيحية[1].

ما فتئت هذه الرواية تذكرنا برواية "عزازيل" التي ذاع ذكرها في العالم العربي، وفي هذا المضمار نذكر موقف المؤسسات الرسمية المسيحية من هذه الرواية التي بثت حالة إيهامية عالية، تظهر حنكة لافتة، حين اخترع مؤلفها فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة على أطراف الرقوق باللغة العربية، بقلم نسخي دقيق، في حدود القرن الخامس الهجري تقريبا. وهي الحواشي التي ينسبها إلى راهب عربي، من أتباع كنيسة الرها التي اتخذت النسطورية مذهبا لها. ولا يخفى علينا أن هذه الحواشي ما هي إلا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يثري الرواية بمعلوماته التاريخية، دون أن يجعل القارئ يحس أنه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة. حتى إن شكر المترجم في نهاية المقدمة للعلامة الجليل بدير السريان بقبرص، على ما أبداه من ملاحظات مهمة على

---

(1) يقول عبد الله إبراهيم عن هذه الرواية: "أجد في هذه الرواية مزجاً شديد الذكاء بين مادة تاريخية دينية أسطورية، وإطار سردي يعتمد أسلوب البحث المتقطع والمتناوب والسريع، فالرواية من روايات البحث والتحقيق، شأنها شأن رواية "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو، التي صدرت في مطلع ثمانينيات القرن الماضي، ولاقت شهرة مماثلة؛ فالروايتان تنهلان من المادة التاريخية حول المسيحية بطريقة البحث والتحقيق، وتهدفان إلى إزالة الشوائب الزائفة حولها، فيما يعتقد المؤلفان تقدم الرواية نقضاً متتابعاً للمسلمات التي ترسخت في وعي المسيحيين عن شخصية المسيح وأسرته، وعلاقته بالمرأة، ثم تكشف الاستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين منذ القرن الميلادي الثالث إلى اليوم، وبذلك تهدم اليقينيات المتداولة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية. وتقدم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية".

الترجمة وتصويبات لبعض التغييرات في مصطلحات كنسية قديمة، يدخل في إطار ما يشد القارئ ويدفعه إلى الثقة بمصداقية كل ما يرد في هذا النص. وهو ما يؤازره ويدعمه أيضا لجوء المؤلف في آخر العمل للتوثيق بالصورة لما يظن أنه (هيبا)، وأيضا صورة للدير المتوهم، وصورة ل(هيباتيا).

توصف لغة التاريخ عادة بالجفاف والتشنج، ذلك لأنها تخلو من التعاطف مع الأحداث خلافاً للغة الرواية، فما يهم فيها حسب جورج لوكاش ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى في الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي[1]. وللكشف عن هذه الدوافع يرى لوكاش أن الأحداث غير المهمة ظاهرياً، أي العلاقات الصغرى من الخارج، أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى؛ ذلك لأن ما يقع عليه الروائي من مواقف إنسانية عاطفية وجدانية وأخلاقية، يوسع من حريته في الاختيار والتوظيف الفني لشخصياته، التي تأخذ طابعها الدرامي في تلك اللحظات التي ينشأ فيها صدام فعلي ينشأ عن تناقض ملحوظ بين العاطفة والظروف الخارجية[2]. لذلك فإن المؤرخ حين يدرس الإنسان في سياقه الاجتماعي والتاريخي، يكتفي برصده من حيث الفعل التاريخي وحده، ونتائج هذا الفعل على المستوى المادي الملموس، الذي يمكن البرهنة عليه بالأدلة التاريخية، ولا يمكن للمؤرخ أن يعرف الدوافع النفسية والوجدانية بأي قدر من التأكيد. بينما يكون الإنسان أمام الروائي أطوع بنانا، فقد يجعله يحمل أفكاره ورؤيته، ويعيد صياغته عاطفياً من خلال الحوار والمواقف الفرعية التي يبتدعها ليحمل رسالته الفنية، بل إنه يبتدع الشخصيات الروائية لكي يسد النقص الذي يعتري التاريخ عادة في هذه النواحي، وهو بذلك يقدم البعد الغائب في الكتابة

(1) لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص46.
(2) **المرجع نفسه**، ص46، ص154.

التاريخية، وهو البعد العاطفي والوجداني الذي تسكت عنه المصادر التاريخية عادة [1].

يبرز مأزق كاتب الرواية التاريخية في انشطاره بين صيغتين من صيغ التعبير؛ فحين يبادر إلى الكتابة تقع على عاتقه مهمة إعادة حبك المواد التاريخية، بحيث تمتثل لشروط الخطاب الأدبي، مما يترتب عليه ابتكار حبكة للمادة التاريخية، تحيلها إلى مادة سردية أدبية، تنفصل عن السياقات الحقيقية، وتندرج في سياقات مجازية. ليكون شرط نجاح العمل استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة، يحيلها إلى مادة سردية[2]. ومن هنا صح القول إن الرواية التاريخية تقدم التاريخ من خلال صورة فنية كلية، تبث روحاً في الجسد الذي يصوره التاريخ جامداً بارداً، بفضل العناصر الفنية المتنوعة التي يستخدمها الروائي، ومن خلال السرد والحوار، وغيرها من الأدوات الروائية[3].

ومن هذا المدخل يأتي حكم المتلقي على نجاح ممكن للرواية التي تكون المصالحة فيها بين الصدق الفني والتاريخي شرطاً أساسياً لا يغيب بحال من الأحوال. ومن المؤكد أن الإخلال بشروط الوسيط الفني الدرامي يحبط القيمة الفنية، ويحبط الرسالة نفسها؛ فالقيمة الفكرية لا تتحقق إلا من خلال القيمة الفنية، وهي بدورها لا تتحقق إلا بتوظيف خصائص الوسيط الفني بصورة ذكية مؤثرة، تقتضي حساً خاصاً يحافظ على خصوصية الظرف التاريخي، وقد يعمل الكاتب على تجاوزه لتحقيق قيمة فكرية وإنسانية وفنية عامة، تخاطب المتلقي وذائقته وحساسية وجدانه في سياق واقعه، ولعلها تذهب أبعد من هذا بحيث تخلق مادة فنية قادرة على إطلاق وعي المتلقي وتحفيز نشاطه التأويلي[4].

---

(1) قاسم، عبده، **الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار**، مرجع سابق.

(2) إبراهيم، عبد الله، **من الرواية التاريخية إلى المتخيل التاريخي**، مرجع سابق.

(3) قاسم، عبده، **الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار**، مرجع سابق.

(4) عن لقاء مع وليد سيف، **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، حاوره سيدي محمد، الجزيرة الثقافية، 3/ 10/ 2004.

أما أسباب ازدهار الرواية التاريخية العربية في وقتنا الحالي، فنستطيع أن نربط بينها وبين أزمات ثقافية لها صلة بالهوية والرغبة في التأصيل، والأغلب أن المتخيل التاريخي قد يظهر باعتباره مكافئاً سردياً لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى وتتعارض فيه وجهات النظر، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهوية التاريخية إلى المقدمة[1]. وما فتئ الإنسان راغباً في معرفة ذاته، والحقيقة التاريخية بلا شك تسهم في تحقيق هذه الرغبة الملحة لديه.

يأتي الخطر أحياناً من اتكاء قصدي على الماضي، يتخذ ذريعة لإنتاج هوية تقول بالصفاء الكامل والنقاء المطلق[2]، وهو ما أصبح خارج نطاق المقبول لدى قطاع عريض من قراء اليوم. والحق أن الروائي حين يعيد صياغة الأحداث الماضية، فإنه يسمح لتلك الاتجاهات التي كانت حية وناشطة في الماضي، بأن تظهر باعتبارها أثراً في الحاضر، فالروائي يخاطب الحاضر من خلال الماضي[3]، وهو إذ يكتفي بالتعامل مع الحاضر لا يستطيع أن يرى هذا الحاضر من منظور شامل، وسوف تكون رؤيته بالضرورة جزئية بسبب القصور الفردي البشري. حين يتخذ الروائي من التاريخ مجالاً لعمله الفني، يجد في متناوله ما يشبه المخزون الهائل الذي يحوي تجارب إنسانية لا متناهية في تنوعها وثرائها[4].

ولا بد من التنبيه هنا أن التباساً ما قد يقع إن نحن تحدثنا عن الرواية التاريخية بالتقابل مع مصطلح الرواية المعاصرة، فأي عمل درامي هو تاريخي بالضرورة؛ واللحظة المعاصرة هي لحظة تاريخية أيضاً، وأن يعالج المبدع وقائع هذه اللحظة فكرياً ومعرفياً وفنياً ودرامياً، يحتم بالضرورة استقصاء لشروط تاريخية في الزمان والمكان

---

(1) إبراهيم، عبد الله، **من الرواية التاريخية إلى التخيل التاريخي**، صحيفة العرب القطرية، 28 إبريل، 2010.

(2) **المرجع نفسه.**

(3) لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص76.

(4) قاسم، عبده، **الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار**، مرجع سابق.

اللذين تقع فيهما هذه اللحظة. وفي المقابل فإن استلهام التاريخ الماضي وشخصياته ووقائعه، وتوظيفها من خلال رؤية فكرية متعمقة درامية، لا ينفيان عن العمل صفة المعاصرة؛ لأن العمل الذي تدور وقائعه في التاريخ الماضي ليس عملاً تسجيلياً يروي وقائع التاريخ، وإنما هو يوظف المادة التاريخية بصياغة خطاب فكري وسياسي وإنساني وفني وجمالي معاصر، يصوغه كاتب معاصر، ويتوجه إلى مثقف معاصر في سياق اجتماعي ثقافي سياسي معاصر.

نصل إلى القول إن المعاصرة لا تتعين بزمن الأحداث الدرامية، وإنما بالرؤية الفكرية والفنية التي يعالج من خلالها المؤلف مادته، ومن ثم الرسالة التي سيتوصل بها إلى المتلقي، والأثر الفكري والفني الذي يحدثه فيه، والقيمة المعرفية التي يحققها، والذائقة الفنية التي يخاطبها ويسعى إلى شحذها والارتقاء بها[1]. وبالتالي يمكن لعمل درامي تدور وقائعه في الزمن الحاضر أن يفتقر إلى المعاصرة، إذا لم تتوفر له رؤية فكرية ناقدة، ومعالجة فنية راقية قادرة على استثمار أدوات التعبير الفني؛ فأية رؤية ميلودرامية مسطحة ساذجة تفضي إلى عمل بعيد عن المعاصرة، سواء أكانت مادته من التاريخ الماضي، أم من التاريخ المعاصر. إن الرؤية التحليلية العميقة والمعالجة الفنية الراقية تفضي إلى عمل معاصر حقاً، سواء أكانت مادة الدراما من التاريخ الماضي أم من الحاضر[2].

الرواية التاريخية عموماً ممارسة اجتماعية ثقافية، يحتاج إليها المجتمع، ويطلبها لأسباب عديدة ذكرناها في ما تقدم، غير أننا قد نضيف إليها طبيعة الظروف السياسية الداخلية التي يعيشها العالم العربي، والتي تتمثل في تعثر حرية الرأي والتعبير. ولعل

---

(1) يقول لنا وليد سيف في هذا السياق: تصور متلقياً من التاريخ الماضي البعيد أتيح له أن يعبر حاجز الزمن إلى عصرنا ليشاهد صلاح الدين أو صقر قريش، فالمشاهد المعاصر هو القادر حصراً على تلقي مفردات العمل الفني واستبطان دلالاتها وإشاراتها على خلفية واعية معاصرة. وانظر وليد سيف، **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، مرجع سابق.

(2) المرجع نفسه.

الرواية التاريخية في هذا السياق تشكل غطاء تختفي وراءه أفكار قد يعجز صاحبها عن تقديمها على نحو مباشر. كذلك لا ننسى أن الكتابة التاريخية التقليدية عجزت عن تلبية حاجات الناس المعرفية، خصوصاً أنها ارتبطت بمؤسسات رسمية شاءت في كثير من الأحيان أن تمارس دوراً تضليلياً حول التاريخ العربي الإسلامي.

وإذا كنا نقر بأن الشكل الروائي للتاريخ يلقى استجابة واسعة، وقد يحظى بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية، فإن هذا يحتم على القارئ البصير أن يبحث بجد عن فاعلية الروائي أو عجزه عن استبصار صحيح للظروف التاريخية، فيبرز السؤال التالي: إلى أي حد كان الروائي موفقاً في رصد الأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث وتحديدها؟

يضفي الزمان- بشكل حتمي- على الحادثة التاريخية تاريخيتها، ومن هنا لا يمكن تصور التاريخ خارج الزمن، ويكون لزاماً على المؤرخ أن يراعي التحديد الزمني الدقيق في دراسته. وإذا كان الروائي قد اختار التاريخ مجالاً لعمله، فإنه كذلك لا يستطيع أن يتحرر تماماً من السياق الزمني العام لروايته، وهكذا، يتعذر على يوسف زيدان مثلاً أن يجعل مارية القبطية هدية إلى النبي محمد عليه السلام قبل أن يصبح المقوقس حاكماً لمصر، وتكون هدية الحاكم الروماني إليه، خلافاً للمدونات التاريخية، إلا إذا كان لديه دليل قاطع يثبت ما يورده[1]. أما ما عدا ذلك، فإن الكاتب يتمتع بحرية نسبية في الحركة داخل الإطار الزمني لخدمة غرضه الفني[2].

وبالمثل، يحظى المكان باهتمام واسع للمؤرخ، باعتباره مسرح التاريخ الذي تجري عليه أحداثه، فيبادر إلى دراسة البيئة، وتأثيرها في الظاهرة التاريخية؛ في وقت يأتي فيه الروائي ليمارس حرية الخيال والإبداع بالشكل الذي يخدم البناء الفني لعمله. لكنه يبقى محكوماً بمحددات المكان التي يفرضها التاريخ، فهو غير قادر على استحضار

(1) انظر: **يوسف زيدان يكتب: فتح مصر** 4/ 7.

(2) قاسم، عبده، **الرواية التاريخية العربية**: زمن الازدهار، مرجع سابق.

ملامح مكانية تتعارض وهذا التاريخ، ما دام قد ألزم نفسه بنوع أدبي محدد هو الرواية التاريخية[1].

ومن جهة أخرى، فإن مساحات واسعة تبقى فارغة أمام المؤلف، ليتدخل في صياغتها وتشكيلها دون إخلال بالنسق العام للوقائع المعروفة؛ فالمصادر التاريخية لا تقدم لنا تحليلاً دقيقاً للشرائح الاجتماعية، فهي في العادة تكتفي بسرد الوقائع العسكرية والسياسية الكبرى، وأخبار القادة والسلاطين والخلفاء والأمراء والأعيان، ولذا يستطيع المؤلف أن يبتدع شخصيات تمثل نماذج اجتماعية وإنسانية في عصر الأحداث، انطلاقاً من فهمه وتحليله للعلاقات الاجتماعية السائدة، وقواها الفاعلة. وإن لم تكن شخصيات حقيقية بثرواتها وأعيانها، فإنها شخصيات تاريخية واقعية بقدر ما تمثل شرائح المجتمع في ذلك السياق التاريخي[2].

وأخيراً نقول إن المصادر التاريخية تجتزئ الأخبار، والمؤلف المبدع يتناول خيطاً يعطيه المصدر التاريخي طرفه أو يشير إليه، ثم يغير المؤلف فيه ويضفي عليه أبعاداً مركبة ليكتسي واقعيته ويستوي أنموذجاً إنسانياً ، وبهذا تتحول الحقيقة التاريخية التي أفضى إليها النظر في المصادر إلى حقيقة فنية توافق طبيعة الوسيط الفني ومتطلباته وشروطه، فثمة مساحة للخيال والابتكار والإبداع، ولكنها مساحة تمنحها المادة التاريخية نفسها، ولا تأتي على حسابها أو بديلاً عنها[3].

---

(1) قاسم، عبده، **الرواية التاريخية العربية**: زمن الازدهار، مرجع سابق.

(2) **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، مرجع سابق.

(3) المرجع نفسه.

القسم الثاني

قراءات تطبيقية

جدلية الذاتي والكوني

في رواية واسيني الأعرج "البيت الأندلسي"[1]

تمهيد:

تلتفت رواية 'البيت الأندلسي' إلى حكاية الذات، وتعمل على بلورة وعي نقدي بأخطاء محلية داخلية، عبر تعالق وثيق يشتبك فيه التاريخي بالاجتماعي والسياسي، وبالبيوغرافي أيضاً. فالبيت الأندلسي كما ستظهر هذه الدراسة هو جزء من بنية مجتمع محدد، وهو جزء من حياة عايشها الكاتب، فالتخييل هو تخييل للواقع وإعادة خلق له، لا مجرد انعكاس ميكانيكي[2]. ففي نص واسيني الأعرج تتخلق لغة خاصة تقول المعاناة عبر إشارات أليغورية[3] تحيل إلى تاريخ المسلمين في الأندلس، بهدف الولوج إلى جوهر الواقع العربي، ومن هنا تولد الرواية دلالتها الرمزية في مناخ يحافظ على الإيحاء بواقعية ما تتضمنه من أحداث، تكون البطولة فيها للبيت الأندلسي الذي يحضر عنصراً أولياً في تحديد سمات عالم الرواية.

تنشغل هذه الدراسة بفكرة رئيسية طغت على العمل، ومنها تفرعت أفكار أخرى لا تقل أهمية عنها. وهي الفكرة التي يلمس القارئ فيها ميلا إلى فن

---

(1) الأعرج، واسيني، **البيت الأندلسي**، منشورات الجمل، بيروت، 2010.

(2) إدريس، سماح، **المثقف العربي والسلطة: بحث في روايات التجربة الناصرية**، دار الآداب، بيروت، 1992، ص12.

(3) الرواية الأليغورية تشير فيها الأحداث بوضوح وباستمرار إلى بناء آخر من الأحداث والأفكار المتزامنة مع الأحداث التي ترويها الرواية.

سوسيولوجي، يضمر توجها يحفز البشر على الاطلاع على كل مكوناتهم، واعتبار كل هوية منهم هي محصلة لانتماءات عديدة، بدلا من حصرها في انتماء واحد، يجعل الواحد منا أداة لقهر الآخر واستعباده. والرواية كما سيتضح تعمل كمعيار لمعان ذاتية قادرة على التفاعل المستمر والتواصل مع آخرين، متخطية حدود الزمان والمكان اللذين تركا بصماتهما على البيت الأندلسي؛ فمع ذاتية لافتة عبرت عنها سلالة غاليليو بتمسكها في البيت، تبرز قدرة جليّة على الاندماج مع مستويات جمعية مختلفة تضم الإنسانية جمعاء.

يرتبط "البيت الأندلسي" بحلم عاشه غاليليو: سيدي أحمد بن خليل وزوجته سلطانة ألونسو في هضاب غرناطة، حيث كانت نهاية آخر ملوك بني الأحمر. نبت البيت في القصبة في الجزائر مثلما اشتهياه نسخة من البيت الغرناطي، على طراز العمارة الموريسكية، ولكنه كان يتفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية ادخلت عليها لمسة أندلسية. يتعرض بعدها البيت لمحاولات مسخ وهدم، يكون مراد باسطا الشخصية الرئيسية التي ورثت البيت والمخطوطة التي تعود إلى جده غاليليو شاهداً عليها. بقي البيت بعدها واقفا إلى أن جاءت طبقة جديدة في الجزائر، اشترت المساحة التي يحتلها لتشييد برج بمائة طابق، بدعوى أنه يحل جزءا من مشكلات السكن العويصة، كما يتحول جزء منه إلى أسواق ومطاعم ومكاتب تغير من وجه المدينة.

يتوزع السرد بين زمنين؛ زمن ماض يتحرك فيه الروائي عبر مخطوطة نادرة رسمت بكثير من التفصيل تاريخ عائلة من الموريسكيين، وآخر حاضر ممتلئ بأحداث الماضي، لا ينفصل عنها. والرواية ما تفتأ تكسر زمن القص الحاضر لتفسح مجالاً للذاكرة، في محاولة منها للتأكيد على جذور مراد باسطا وهويته المرتبطين بالبيت الأندلسي وتشبثه به، وهو ما عبرت عنه رؤية حاسمة تؤكد على علاقة الإنسان بالمكان وعلى معرفته بتاريخه.

وإن كان "مراد باسطا" حفيد غاليليو الموريسكي قد احتل جزءاً رئيسياً في الرواية

يسرد فيه حكايته مع البيت الأندلسي، فإنه في أجزاء أخرى يترك الكلام لغيره من الرواة من الآباء والأجداد. وهو ما تظهره المخطوطة السالفة الذكر، حين تطلعنا على انتهاك القرصان دالي ماما للبيت بعد وفاة غاليليو وزوجته، نعرف بعدها أن مارينا ابنة غاليليو تتعرض لاغتصاب، أعقبه غياب مبهم لها بعد أن ظلت تحلم بعودة ما إلى غرناطة. يشتري البيت بعدها حسن الخزناجي لابنته خداوج العمياء، حيث تعود العائلة إلى البيت. في فترة الاستعمار الفرنسي، يتحول البيت إلى بلدية، ثم مكان إقامة لنابليون الثالث وزوجته، إلى أن يستعيد حقيقته الجوهرية، فيخصص بعد الاستقلال دارا للغناء الأندلسي، ومن ثم ينحدر ويتحول حانة يلتقي فيها القتلة وأصحاب الصفقات المريبة. ينتهي به الحال في نهاية الرواية إلى موت وحرق شنيعين، يدفعان القارئ إلى تأمل الماضي بحثاً عن مجموعة القيم التي تخص الإنسان في حريته وفي سيادته على زمنه ليبني تقدمه، ولتكون له الفاعلية في حياته.

في هذه الدراسة سنحاول قدر الإمكان الوقوف على خصائص معينة ميزت هذه الرواية، ولعلي أذهب إلى أبعد من ذلك في محاولة للكشف عن مواقع بعينها، أستنبط من خلالها عناصر فنية محتملة استعان بها الروائي للتأكيد على أفكاره وحمل القارئ على تبنيها؛ فمن المؤكد أن الروائي كان معنياً طيلة الوقت بشحنات شعورية وجمالية معينة، يبثها في نصه بغرض التأثير في القارئ، وبالتالي تتشكل هذه الدراسة وفقا لمحاور رئيسية تالية تنبثق عن إطار عام عبر عنه العنوان الرئيسي للدراسة، وهو الذاتي والكوني، كيف رآه واسيني الأعرج؟ كيف عبر عنه؟ مع اهتمام خاص بوسائل فنية خاصة يتوسلها الروائي لإحداث إدراك معين لمفاهيم محددة حرص على إيصالها لقارئه.

الاستدماج في البيت الأندلسي:

أساس الأدب العظيم، كما يقول لوكاش، هو العالم المشترك للناس: أي هو الكوني الذي تحترم فيه الأمجاد ولا يدمرها التناحر[1]. وهو ما يدعونا إلى التذكير بأن الذاتي وعلاقته بالكوني يحيلان بالضرورة إلى ما يطلق عليه بيرجر[2] اسم "الاستدماج"، وهي عملية مستمرة طوال الحياة، يلقن فيها، الفرد ويتعلم معاني الثقافة، وكيفية تقبل المهام والأدوار والهويات التي يمكن أن تشكل البناء الاجتماعي للثقافة، وهذه التنشئة مع أمور أخرى تقوم بحل مشكلة نقل المحتوى الثقافي من جيل لآخر. ومن الاستدماج نعرف أن الإنسان إفراز من إفرازات المجتمع، وهو جدل يحدث كعملية جماعية يشترك فيه الأفراد معاً، ولا يمكن أن يحدث كعملية فردية تجري بمنأى عن الجماعة[3].

من هذا المنطلق لم تكن الذات في البيت الأندلسي محددة المعالم أو عرضة للقولبة، فهي نسبية في تكوينها على المستوى الثقافي؛ فالذات منتج اجتماعي لا يمكن فهمه واستيعابه بعيداً عن السياق الذي تشكلت فيه ولاقت الحماية في إهابه، وفقا لتعبير بيرجر[4]. فالهوية كموقع موضوعي يتم اكتسابه ذاتياً بعون من العالم الذي نشأت

---

(1) تقول يمنى العيد: "لم يتخل أدبنا العربي الإبداعي في خطابه الأشد تعبيراً عن موقف مقاوم عن هذه الروح الكونية، وعن رفضه لنزعات التناحر والتدمير. وتذكر على سبيل المثال ما تقوله إحدى شخصيات رواية محمد ديب **"الدار الكبيرة"** وهي رواية عبرت عن موقف مقاوم واضح ضد الاستعمار الفرنسي للجزائر "نحترم لغتنا ومجدنا كما نحترم لغة غيرنا ومجده". انظر في ذلك كتابها: **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص25. وانظر سلمان، نور، **الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير**، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص60-65.

(2) P.Berger/ بيتر بيرجر: يصنفه معظم الكتاب في مدرسة فكرية تحمل اسمه، فأعماله تقع في إطار تحليل ثقافي على هيئة جدل سيميولوجي من إبداعه الخاص.

(3) عن مقالة لبيتر بيرجر بعنوان: **بيتر بيرجر والظاهراتية**، ترجمة محمد حافظ دياب، مدرجة في كتاب التحليل الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص125- 126.

(4) **بيتر بيرجر والظاهراتية**، ص129. لذلك يقول بيرجر إن الإنسان منذ أن يتعلم اللغة، يبدأ بالانضمام إلى العالم الاجتماعي، ويستمر استيعابه لاتجاهات الآخرين.

فيه، وفي إطار عملية التنشئة الاجتماعية يترسخ كل من المجتمع والهوية والعالم داخل الوعي[1].

في داخل هذا البيت تلتقي انتماءات متعددة تؤكد أننا كائنات منسوجة من خيوط من كافة الألوان، وبالتالي تغدو المعركة التي يخوضها مراد باسطا من أجل حماية الطابع التراثي لبيته غاية في المشروعية، وهو ما يدخل في إطار مقاربة خاصة لمفهوم الهوية، ينظر إليها كحصيلة لكافة انتماءاتنا الخاصة والمتعددة؛ فنحن في نهاية المطاف وكما يقول أمين معلوف مؤتمنون على إرثين: عمودي يأتي من الأسلاف، وأفقي يأتي من العصر[2].

تعود بنا الرواية إلى لحظات التهجير المروعة التي تعرض لها غاليليو، حين أجبر قهراً على ترك غرناطة التي لم يعرف سواها وطناً. وهو ما نقلته الرواية في بداياتها، وبقيت محتفظة به، مذكرة طيلة الوقت بأن المشاعر التي يحتفظ بها المرء تجاه الأرض التي فارقها ليست بسيطة أبداً. إن كانت النفس البشرية بطبيعتها تنزع إلى الحنين، حين تجبر على العيش في عالم لا يشبه وطنها الأصلي، فإن بناء البيت الأندلسي غدا تعبيرا قوياً عن رغبة جارفة لدى غاليليو لاسترداد زمن سرق منه. لكن يبدو أمراً لافتا هنا أن البيت وعلى مدار قرون أربعة احتفظ بكل ما جرى بناؤه عليه، بما يجعله موئلاً لذاكرة ثرية ورموز وأعمال فنية لا تقدر بثمن.

إن كان البيت قد بُني في الأساس استعادةً لوطن ضائع، فإن الرواية كانت حريصة على استحضار كل ما يعزز تلك العلاقة الخاصة التي تجعل للبيت روحاً أندلسية قبل أي شيء آخر. وهو ما كانت له تجلياته الخاصة حين حرص الروائي على إبراز كم وافر من الإشارات التراثية، غرضها مجابهة حالة إنكارٍ للذات وتهميشٍ

---

[1] **بيتر بيرجر والظاهراتية**، ص130.

[2] معلوف، أمين، **الهويات القاتلة**، ترجمة نهلة بيضون، دار الجندي، دمشق، 1999، ص146.

للهوية يتعرض إليها الإنسان العربي؛ وهو ما يمكن ملاحظته في حالة السرد التي تصدرت أوراق المخطوطة[1]، فهي لا تخرج عن نمط قديم وجدناه في الكتابات العربية القديمة، وكذلك وجدناه في العناوين الشارحة في رواية سيرفانتس الشهيرة "دون كيشوت". كذلك كان للموسيقى الأندلسية دورها في تفعيل هذا المشهد التراثي الجميل؛ وهو ما كانت له أصداؤه عبر عناوين منتقاة من مقامات أندلسية متعددة؛ فالرواية تبدأ بافتتاحية صغيرة "استخبار"؛ نقرأ بعدها "توشية مراد باسطا"، و"نوبة خليج الغرباء"، و"وصلة الخيبة"[2]، وكل منها جاء في موقعه المناسب يشد من تماسك الرواية وتناسق بنيتها.

في حرصه على تثبيت هذه الإشارات التراثية، يعبر بنا الروائي من مرحلة استقبال حسي تحمل إحساسات مثيرة غير ذات معنى، إلى مرحلة إدراك عقلي ذات إيحاءات سيكولوجية وفكرية مدهشة، تحمل معاني ودلالات من شأنها رفع حالة (الإثارة / thrill) في الجهاز العصبي للمتلقي إلى أعلى درجاتها[3]. بالتالي لم تكن أصداء الموسيقى الأندلسية لتنفصل عن هذا المنحى؛ فإيقاع "رمل الماية" على سبيل المثال

([1]) نجد مثلاً في مقدمة إحدى أوراق غاليليو الملخص الآتي: "وفيها ظروف اعتقاله وطرده وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة البشرات وتعدي محاكم التفتيش المقدس على حرمة جسده.. ولقاؤه مع منقذه ألونصو". **الرواية** ص63.

([2]) فالاستخبار وفقا للرواية، قطعة موسيقية أندلسية، يقدم فيها لما هو آت. الغرض منها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرديا بآلة وترية حادة، أو جماعيا بمختلف الآلات. وهو ما ينسجم وطبيعة الفصل الذي قدم تلخيصاً لأحداث الرواية يثير فضول القارئ لمعرفة المزيد. أما "التوشية" فهي مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام لها وظيفة إيقاعية تجميلية، الغرض منها استعادة الأنفاس. كما ترد "النوبة" باعتبارها مقاماً موسيقياً أندلسياً معروفاً. كذلك "وصلة الخيبة" التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعة.

([3]) وهي المثيرات التي يقال فيها إنها تعمل على تنشيط النصف الأيمن من المخ المرتبطة بالانفعالات وتصل بالمتلقي إلى sensation seeking بما يبطل حالة الركود والملل في الجهاز العصبي. انظر: عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311 يناير 2005. ، ص295، 324.

جاء في مكانه المناسب من الرواية، متماشياً ومعناه، إذ تمتزج فيه شفافية الفقدان وخيبة الحاضر وهشاشة اللقاء.

ما تنفك الرواية في هذا السياق تقيم اعتباراً لمفهوم "الحوارية البصرية"، وهو ما يمكن مطالعته عبر مشاهد تعزز نشوء صلة عقلية انفعالية بيننا، وبين المشاهد البصرية التي تصلنا عن البيت الأندلسي. وهو ما يمكن تتبعه في أكثر من موقع، خصوصاً تلك المواقع التي تصف البنية المعمارية للبيت. من مثل وصفه للغرف التي يتكون منها البيت؛ الصالة الكبرى بكل ملحقاتها، والتي تنفتح على الحديقة التي يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة، البيوت الصغيرة المجهزة بكل المتفعات الصحية، المطبخ الواسع المنفتح على الحديقة، دار الخدم وغيره.

إن كان لهذه المشاهد البصرية التفصيلية وقعها في إحياء البيت الأندلسي، فإن ما يلجأ إليه الروائي من عملية أشبه ما تكون (بتراكب الصور/ imposition of images) له وقعه الأكبر والأشد تأثيراً في تكريس حالة الحنين إلى زمن أندلسي قديم؛ فالسرد في بعض مواقعه يضعنا أمام صورة حاضرة تتوزع بين مكانين؛ يقع أحدهما في الحاضر، والآخر في الماضي لتعزيز القرابة السيكولوجية بين زمنين[1]. وهو ما يمكن تلمسه في المشهد السردي التالي الذي أعقب نشوء البيت، إذ يقول غاليليو: "أغمضت عيني لكي لا أموت مختنقاً بعبرة الفقدان. انتابني بقوة وجه شوشانة وجلساتها الناعمة، وسلطانة سيدة الصوت والأمكنة. كل هذه الطقوس سبق أن عشتها بكل تفاصيلها"[2]. كذلك يبدو هذا التراكب أكثر وضوحاً حين يقول غاليليو: "ثم تركت صوتها يتلوى ساحباً وراءه حنيناً كان يملأني. مرت أمام عيني حتى سحب المدينة وعواصفها وأوراقها...دروب البيازين ومحلات الذهب، ومكتبة المخطوطات.."[3]. بل إن ما غرسه

---

(1) **عصر الصورة**، مرجع سابق، ص 301.

(2) **الرواية**، ص174.

(3) **الرواية**، ص179.

غاليليو من أشجار في حديقة البيت، كانت له صورته الحاضرة من ماض أندلسي بعيد لذلك لجده يقول: "وغرست فيها كل ما يمت بصلة بأرضي الأولى: البرتقال، الكروم والزيتون، تفاح الشمال، الياسمين، مسك الليل،.."[1].

ما كان لهذه المؤثرات الحسية أن تحضر بعيداً عن حواس أخرى تأتي من عبق الماضي، ومن هنا طاب لغاليليو أن يشرب الشاي مليئاً بالنعناع الحار مع ميمون، يستذكران أشواق بلنسية التي كلما ذكرها دمعت عيناه[2]. ولعلنا في هذا السياق لا نبالغ إن قلنا إن حاسة الشم كانت الأقوى من ضمن الحواس الأخرى المستخدمة لاستثارة الانفعالات الإنسانية. نستحضر على سبيل المثال تلك الرائحة الخاصة التي صنعتها سلطانة في أجواء تُسترجع فيها وصلات أندلسية ضائعة، تُذكر بحالة غريبة من الغياب يصطحبها استرجاع لعالم مسروق. يستذكر غاليليو هذا فيقول: "يُرش الصحن بماء البرتقال وعطر الياسمين، وتجلس النساء حول النافورة وتبدأن في الغناء..."[3].

إمعاناً في الربط بين الرائحة وزمن مفقود، يقع القارئ على تقابلات تضادية على المستويين الأفقي والعمودي؛ فالمخطوطة[4] صحبتها رائحة غريبة، ظلت عالقة بأنف مراد حفيد غاليليو، وهو ما يبرره بالقول: "شممت فيها أيضاً رائحة أمي"[5]. لكن المخطوطة تفقد بعض رائحتها حين أدخلت المكتبة الوطنية، تماشيا وسلالة توصف بأنها "تبيع وتشتري في كل شيء، حتى في عرضها، فما بالك بمخطوطة تجلب لها مالاً كثيراً"[6]. وتبقى رائحةُ كلٍّ من عَبَر البيت الأندلسي ماثلةً أمام مراد؛ ففي هذا البيت

---

(1) الرواية، ص153.

(2) الرواية، ص157

(3) الرواية، ص193.

(4) وهي وفقاً للرواية وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين، وبداية حياتهم في الجزائر، قبل خمسة قرون.

(5) الرواية، ص8.

(6) الرواية، ص16.

روائح كثيرة، بعضها تداخل مع الروائح الجديدة حتى مات فيها، وبعضها يقاوم. لذلك يقول مراد: "كلما شممتها، شعرت بنفسي في زمن غير هذا الزمن، الروائح لها ذاكرة، وفي ذاكرتها أنسجة قادرة على تفكيكها ووضعها في تواريخها المناسبة"[1].

في كثير من الحالات تحضر الرائحة مستبقة الحدث؛ فمراد أحس بالضباع حين شم رائحتها "أنا لم أر الضباع، ولكني أشم روائحها الكريهة يومياً"[2]. كما حصل مع جده حين شم عطر سلطانة قبل أن يراها "شدة الشوق أشعرتني بشيء غريب رماني بعيداً. شممت رائحة سلطانة"[3]. يبقى أن شم هذه الرائحة غير متاح لكل البشر، وهو ما يحمل دلالة عميقة عبرت عنها الرواية في حديثها عن حلقة الضباع بالقول: "فالرائحة كالهم، إذا عمّت خفت، بعدها يألفها الناس، ثم سرعان ما تتلاشى نهائياً"[4]. لذلك تأخذنا الرواية إلى قطاع آخر من البشر لم يشأ أن يشم رائحة البيت الأندلسي، وهُم وفقاً للرواية عصابات من القتلة المختصين والقراصنة المحترفين، بشروا مراد بأنهم بعد إزالة البيت سيبنون برجاً عظيماً، وسيسمونه برج الأندلس حفاظاً على عطر الماضي، والمكان الذي نبت فيه البرج.

إن كان الأديب بحسه الجمالي ميالاً إلى إعادة إنتاج فكرته بطرق مجازية التفافية، فإننا في هذه الرواية نقف على أكثر من صورة فنية، الغرض منها تكثيف المعنى، وتأكيد الفكرة التي قامت عليها الرواية؛ فالناظور الذي اكتشفه غاليليو على الأرض الصغيرة التي اشتراها في القصبة – على سبيل المثال- يحمل قيمة رمزية عالية، بما هو تأكيد على حنين للأرض الأولى "غرناطة"، لذلك لقي اهتماماً خاصاً من غاليليو ومن ابنته مارينا من بعده، وكان حريصاً منذ أن وجده على إذابة الصدأ عنه دون إيذائه، وبنى له مخبأ

(1) الرواية، ص55.
(2) الرواية، ص30.
(3) الرواية، ص173
(4) الرواية، ص30.

يحميه من الرطوبة وكان يصفه بالقول: "ربما كان الناظور كذبتي التي تريحني، ولكنه كان فضائي الأزرق والجميل"[1].

وبالمثل شكّل البيانو قيمة رمزية أخرى بمصيره المأساوي الذي لم يكن ليختلف عن مصير البيت. في البدء وضعته "باربي سمينة" في مزبلة برفقة لوحة صغيرة من القرن التاسع عشر[2]، ومن ثم رمي تحت الرياح والأمطار، يعبث به صبية، أخرجوا ما في أحشائه، ولم تبق إلا أخشابه وقطعه المعدنية تقاوم الأيادي، إلى أن كسر خشبه ووضع في النار كل شيء في البيانو، لم يعد إلا علامات صغيرة على زمن مات واندثر[3]. وباربي التي أحرقته يقول عنها مراد: "لم تكن معنية بحواسي الدفينة. بل لم تعرف حتى إنها ارتكبت جريمة ليس في حقي فقط، ولكن في حق ذاكرة كانت كل يوم تموت قليلاً"[4].

في هذا السياق لم يكن البيت ذاته المهدد بالسقوط مجرد بيت عائلي وحسب، وإنما كان الوطن نفسه حين يهمل ويترك ليتهاوى[5]، بعد أن كان مؤشراً لفاعلية الإنسان التي تنتج وتغير وتبدع. لذلك توالدت الصور تباعاً لتأكيد حالة موت البيت بمعناه الأوسع، حتى إن مراد ذاته غدا شبيهاً بالبيت، بدءاً من مرحلة الشباب والعنفوان، انتهاء بحادثة الحرق التي تعرض لها، وما أعقبها من موت مأساوي. لعلنا لا نذهب بعيداً إن قلنا إن الإبادة التي تعرض لها البيت لا تبتعد كثيراً عن أشكال التطهير العرقي التي تعرض لها

---

(1) **الرواية**، ص154.

(2) وهي صورة امرأة وفقاً للرواية بلباس عربي أبيض تحت إبطها كومة من الأوراق التي كانت تضغط عليها خوفا من تسربها. **الرواية**، ص352 وهنا تكمن المفارقة بين ماض يوحي بحرص على مدوناته ومقتنياته، وحاضر يقذفها مع المهملات.

(3) **الرواية**، ص358.

(4) **الرواية**، ص358. وهو البيانو الذي يحضر في رواية واسيني "**سوناتا لأشباح القدس**" في سياق مشابه، إذ اشتراه فنان عظيم بعد أن باع جزءاً من بيته وأثاثه، في حين أتى الأغبياء الورثاء على حد تعبير الروائي فباعوه في أقرب سوق للأغراض القديمة. انظر: **الرواية**، دار الآداب، بيروت، 2009، ص461.

(5) من هنا جاء مشهد الأشجار التي أمالها الوالي، وسحبها من الأرض بسهولة لتؤكد مآل السقوط الحتمي لكل ما لا يمتلك جذوراً. **الرواية**، ص363.

الموريسكيون في الزمن الماضي، حين كانوا ضحية مجازر عجزوا عن ردها، حتى إن حربهم في الجبل تشبه حرب مراد أو معركته التي خاضها للحفاظ على البيت.

من هنا يحتدم الصراع بين مراد الذي ينزع إلى تثبيت البيت - ولو بقي في بيت الخدم- وجماعة المصالح المسيطرة، الذين لم تتناولهم الرواية على أنهم مجرد أفراد اخطأوا، وإنما أبرزتهم نماذج إنسانية تعبر عن قوى تاريخية عالمية، تمثل نظماً ديكتاتورية، تكون قوة الدولة فيها أسمى وأعلى، بوجود جهاز حكومي يؤكد على تدعيم مصالحها ويضعها فوق مصالح الأفراد والجماعات. ويبدو جلياً أن هذه القوى التي رسمت صورة خراب البيت الأندلسي لم تكن عدوة لتراث خاص بقوم معين، وإنما كانت عدوة للإنسانية جمعاء. فإن كنا قد أظهرنا صوراً بعينها تعزز مكانة البيت باعتباره جزءاً من مكون عربي إسلامي، فإننا بالضرورة نجد فيه ما يعزز مكانته في إطار أوسع وأكثر شمولية، فالبيت كان تتويجاً طبيعياً للتاريخ البشري، وكل تغيير أصابه كان متماشياً ومنسجماً مع ذهنية عصر شهده البيت، لذلك عمّر البيت الأندلسي أكثر من أربعة قرون. كانت في الأصل مكاناً معزولاً، قبل أن يتم تشييدها بحسب الحملات التي تواكبت عليها؛ السكان الأوائل الرومان، المسلمون، الأندلسيون، الأتراك، الفرنسيون، ثم ناس ما بعد الاستقلال[1]. وبالتالي يغدو هذا التغير حاملاً لرؤية إنسانية لا تجرح المشاعر ولا تحمل نكراناً للذات[2].

لذلك جاء وصف تداعي البيت تفصيلياً معبراً عن حالة شمولية واسعة يعتدى فيها

---

(1) **الرواية**، ص139. وهو ما عبرت عنه الرواية في أكثر من موقف؛ قول التلميذة : "نحن أبناء كل الحملات التي مضت. لم نأت من فراغ. فينا من كل هؤلاء الذين سبقونا إلى هذه الأرض، ولن نكون في النهاية إلا هذا النحن المختلط". حتى إن وجود الخط العبري في البيت يعزز القول: "إنها ارض مرت عبرها أقوام كثيرة وديانات كثيرة أيضاً". **الرواية**، 140.

(2) معلوف، أمين، **الهويات القاتلة**، مرجع سابق، ص105. والبلاد عموماً تبنى بلهنية الاستمرارية، ولكن مع تحولات عميقة وإسهامات خارجية كما جرى في حقب الماضي البعيدة. **المرجع نفسه**، ص62.

على تراث إنساني بأكمله "كانت الآلة تعري جسد البيت"... مقصورة الناظور، أجزاء وأعمدة أضيفت في العهد الكولونيالي، أعمدة وزوائد تجميلية أتى بها زوج مارينا، المدخل التركي الواسع، الجزء الخلفي الأقدم الروماني، كذلك اختلط نبات الحديقة بالنافورة التي تكسرت إلى ملايين القطع الصغيرة[1]. كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة[2]. ولم يكن مشهد دمار البيت الأندلسي ليحضر بهذا التفصيل إلا ليخلق حالة استفزازية، تساهم في خلق وعي نقدي يتشكل ذاتياً ضد الهدم، وما يترتب عن هذا الهدم من تجريد المدينة من ذاكرتها، وكان من الطبيعي بعد ذلك أن تغيب "نداءات الطيور التي كثيراً ما كان يحلو لها التغريد بين الأشجار في مثل هذه الأوقات"[3].

على الرغم مما يحمله البيت من ذاكرة شمولية عامة، إلا أن هذا لا يلغي أن الأساس الذي أقيم عليه هو العمارة الموريسكية: البوابة، والساحة التي تظللها السقيفة، وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية مثلما اشتهاها غاليليو وزوجته سلطانة، لذلك تؤخذ هذه العمارة - باعتبارها منتجاً ثقافياً - على أنها تأمل في العالم كما يحتويه الوعي البشري، ويصبح من الضروري تسليط الضوء على الجوانب الذاتية منها، ذلك أنها في نهاية المطاف تعمل – وفقاً لبيرجر- كمقاييس ثابتة لذاتية الإنسان[4]، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار المقاصد الأساسية التي بُني البيت على أساسها، بما تحمله من معان ذاتية تخص الموريسكي الذي أجبر على مغادرة أرض لم يعرف سواها وطناً، وهو ما عبّر عنه غاليليو بعد اكتمال البيت بالقول: "عدت بسرعة إلى زمن توقف خمسة قرون في أرض أخرى، لأعاود الجري والركض كما كنت أفعل دائماً، وأختزل الزمن الذي لعب فيه أجدادي لعبة الحياة والموت حتى انطفأوا فيه"[5].

(1) **الرواية**، ص441.
(2) **الرواية**، ص442.
(3) **الرواية**، ص440.
(4) **التحليل الثقافي**، مرجع سابق، ص121.
(5) **الرواية**، ص183.

الحرب والتباس الهوية:

إذا كانت الرواية قد حسمت أمرها في جدلية الذاتي والكوني، حين دعت إلى ضرورة الحفاظ على صيغة متوازنة تقيم اعتباراً للأمرين معاً، فإننا فيما يأتي من سطور- وفي نفس الإطار المعني بالذاتي والكوني - سنحاول استكشاف موضوع الهويات الدينية وأثرها على الحروب الإنسانية. ساعين، كما فعلنا في المحور السابق إلى الكشف عن منظور الرواية، بما لا ينفصل عن بحث في أدواتها الفنية التي استخدمتها لتثبيت فهمها وإدراكها الخاصين بهذا الشأن.

تنطلق الرواية من حقيقة علمية لا مراء فيها ، وهي صعوبة التحكم في الدم، أو خرافة النقاء البشري، وهو ما يعبر عنه سيرفانتيس حين يفصح عن مخاوفه تجاه محاكم التفتيش فنجده يقول: "من يعلم اليوم، بعد ثمانية قرون من الزمن أو أكثر، أن دمنا هو دمنا؟ ماذا كان يفعل المسلمون الذين اختلطوا بنا، في أرضنا، ماذا بقي منهم اليوم وماذا بقي منا صافياً، بعد كل هذا الزمن؟ دمهم فينا ودمنا فيهم"(1). فمن العبث الشديد أن نعتقد بوجود هوية ثابتة، فالهوية بلا شك مؤلفة من انتماءات عديدة، ولا بد من التأكيد أننا نعيش ككل. ويصبح من الأهمية بمكان أن نعتقد بأن هوية الإنسان ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة، وليست رقعاً، بل رسماً على نسيج مشدود. والذي تشير إليه الرواية على نحو متكرر يتقاطع ومقولة أمين معلوف بأن "الهوية انتماء واحد يحصر البشر في موقف متحيز ومتعصب"(2). وبالتالي نجد حشداً متتابعاً لأكثر من مقطع سردي ينحو باتجاه الدفاع عن إنسانية الإنسان، بما يتوافق ورغبة لإحياء ثقافة كونية تقوم على رفض أي شكل من أشكال القمع التي ترتكز على اختلاف في الجنس والهوية أو الانتماء.

من هذا المنطلق أدانت الرواية كل خطاب يصنع الصراع على حد الانتماء الديني، فكان صانع الذهب اليهودي "ميمون البلنسي" الذي عمل معه غاليليو في القصبة

(1) **الرواية**، ص269.

(2) معلوف، أمين، **الهويات القاتلة**، مرجع سابق، ص41.

رجلاً طيباً صافياً كقطرة ماء، يقول فيه: "شغلني بسبب الحرفة التي كنت أعرفها جيداً. وضعه كان شبيهاً بوضعي..جاء مع الدفعات الأولى من المارانوس الذين طردوا من الأندلس"[1]. فاليهودية تحضر على أنها مجرد انتماء ديني، ولا يجوز التعامل معها باعتبارها معياراً عنصرياً. وهو ما لا تعترف به الصهيونية الآن التي عرفت عبر تاريخها بجعلها اليهودية معياراً يقوم على فكرة تفوق اليهودي على غيره من البشر[2]. كذلك جاء طلب غاليليو أن يدفن في مقبرة ميرامار "لأنها المقبرة الوحيدة في الدنيا التي امحت فيها كل الأديان. استقبلت المسيحي، واليهودي، والمسلم والبوذي، وحتى الملحد"[3]. ويبلغ الأمر إلى درجة أن مراد باسطا "لا يعرف إذا كان جده مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً..وإذا كانت مارينا وسيلينا تدينان بمحبة غير محبة الناس"[4].

لذلك يتحدث السرد بإعجاب عن المقاول أورميير الذي يقول فيه جونار حاكم الجزائر أنه "عرف جيداً وبطريقة جميلة كيف يطبع النموذج العربي بالبصمة المسيحية التي جمعت بين الصليب والهلال، واضعاً علامة المجد للرب التي تروق للمسلم، كما تسعد الكاثوليكي"[5]. وجونار- كما يبدو في السرد- من أولئك الذين تعرفوا على الخراب الناجم عن الحملة الاستعمارية الفرنسية، التي كانت تدميرية لكل الخصوصية التي صنعتها القرون الماضية. والكاتب يحرص في سرده على التنبيه بأن "جونار حالة شاذة خالفت العرف الاستعماري في تعامله مع الأهالي من أبناء الأرض الأصليين..ليس غريباً أن يسميه أصدقاؤه من العسكريين...الموريسكي الجديد.."[6].

يقف القارئ في أكثر من مكان داخل هذه الرواية، على مواقف بعينها تربط

(1) **الرواية**، ص153.
(2) العيد، يمنى، **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص19.
(3) **الرواية**، ص10.
(4) **الرواية**، ص10.
(5) **الرواية**، ص311-312.
(6) **الرواية**، ص214.

الحروب بفكرة التمييز العنصري، بل وتؤكد أن انتماء واحداً متعصباً يحصر البشر في موقف متحيز، سيكون بالضرورة سبباً للقمع والتسلط، لذلك وصف سيرفانتيس[1] الحرب بأنها دمار وإبادة، تعبر عن انغلاق على النفس، إذ تحركها فكرة التمييز العنصري، فمن يقف وراءها هم الأكثر إصراراً على النقاوة الغربية[2]. والحق أن الحرب هي بالتأكيد ضد كل ما تقدمه الثقافة من معان جميلة، والحق أيضاً أن أساس الحرب اعتداء. لكن يبدو للقارئ هنا أن الرواية لا تبدي حسماً قاطعاً يفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة، فكانت إلى حد ما تنأى عن إبراز حق المعتدى عليه في مقاومة من اعتدى على رزقه وحياته وقيمه وإرثه. لذلك جعلت الرواية النصر والهزيمة تقلبات طارئة لانهيار الإنسان كقيمة، ودعت إلى استبدال الحرب بالعقل[3].

في حوارات غاليليو المتعددة مع سيرفانتس، نبقى ما بين شد وجذب فيما يتعلق بهذا الأمر، ويبدو لنا كقراء أن وضع حرب محمد بن أمية في حربه الأخيرة في البشرات، في نفس الكفة التي توضع بها حرب دون خوان النمساوي أمر غير عادل. وهو ما يمكن فهمه من خلال قول غاليليو الآتي لسيرفانتيس: "..الغريب أنك....وأنت تتكلم كأنك كنت تحكي وأنا أقف وراء محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة.."[4]. حتى إن سيرفانتيس لا يجد غضاضة في القول لغاليليو: "...كلانا فقد شيئاً ثميناً، أنا

---

(1) وفقاً للرواية فإن سيرفانتيس مضى أربع سنوات محارباً شرساً وكاد يموت، ولجا بأعجوبة، إذ كان يمكن أن يموت في تونس حين استولى عليها الأتراك، وحين لم تعد الحرب تعنيه، وأراد العودة إلى أرضه، هبت بالصدفة عاصفة تاهت السفن على إثرها، إلى أن حطت في ميناء الجزائر المكتظ، وهناك بقي رهينة إلى أن تم تحريره بفدية لاحقة. **الرواية**، ص279، 280، 281. كما تذكر الرواية أن صداقة كبيرة جمعت غاليليو بسيرفانتيس في القرن السادس عشر لدرجة أن غاليليو هو من حماه العديد من المرات من موت مؤكد في الجزائر. **الرواية**، ص61.

(2) **الرواية**، ص270.

(3) العيد، يمنى، **الكتابة تحول في الكتابة**، مرجع سابق، ص15.

(4) **الرواية**، ص271.

خسرت جزءاً من جسدي في حرب لبانت، ذراعي، وأنت فقدت وطناً. فلا الذراع ينبت ذاتياً، ولا الوطن الأول يزرع من جديد فينبت..[1]. علماً أن غاليليو يبدأ حديثه مع سيرفانتس بمقدمة تفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة إذ يقول عنها: "نخوضها أحياناً لأنه ليست لنا أية بدائل أخرى أمام ظلم البشر حتى ولو أكلنا رؤوس أصابعنا ندماً فيما بعد"[2].

يأتي موقف الروائي موزعاً ما بين اعتراف بأن الأندلس سرقت من تحت أرجل المسلمين، وبأن ظلماً كبيراً وقع على شعب جُرَّ عن بكرة أبيه ووضع على حواف الموانئ المتوسطية، وبين فكرة بقيت تلح عليه في أن الأندلس لم تكن لنا مع أننا كنا لها. حتى إننا نجده وقد حمّل المسلمين الأوائل والجيش القوطي جريرة دماء نزفت، وهو ما يرد في الرواية في أكثر من موقع على شكل لغة تساؤلية، لكنها لا تستطيع أن تخفي شعوراً بأن المسلمين الأوائل ما كان عليهم أن يدخلوا الأندلس. يقول غاليليو: "في تلك اللحظة بالذات، لا أدري لماذا، ولكني في أعماقي لعنت طارق بن زياد والبحر الذي دفع به إلى هذا المكان، وضعف الجيش القوطي الذي لم يمنعه من المرور ..ولعنت طمع موسى بن نصير الذي جعل الأمر يلتبس أكثر. صرخت أيضا في أعماقي: ألم يكن من الأجدى لكم ولنا أن تعفونا من هذا الجرح النازف؟ ثم تداركت حماقتي في النهاية. ولعنت هذه المرة الشيطان الرجيم، الذي سبق بقوة وعمق في لحظة ضعفي"[3].

لا بد هنا من أن نؤكد على أن الدين كما وصفه سيرفانتيس هو خيار عميق،

([1]) **الرواية**، ص263.

([2]) **الرواية**، ص271. من تمثلات هذه المقارنة غير المنصفة أيضاً ما قاله مراد عن الطابور المغربي الذي جاء إلى إسبانيا بحثاً عن الذين يريدون الشيوعية لإسبانيا، فيقول عنهم إنهم كانوا مثل جده ضائعين في خراب جبل البشرات. فما أبعد هذا عن ذاك! علماً أن موقفه من الرجل المغربي الذي كان جزءاً من هذا الطابور حمل قدراً كبيراً من الإنسانية، خصوصاً حين قتله الثوار فقال فيه: "..كان ريفيا طيباً مخدوعاً..". فهو فعلاً كان كذلك، وحربه في إسبانيا توصف بأنها تضليل، خلافاً لحرب البشرات التي كانت موقفاً دفاعياً مبرراً. **الرواية**، ص328.

([3]) **الرواية**، ص94.

ولكن قبل هذا كله لا يجوز وضع الحرب كما تقول يمنى العيد في إطار من ثقافة استبدالية[1]، بها يحل طرف مكان الآخر، أو ينقد طرف طرفاً آخر ليمارس الفعل ذاته؛ فمقاومة الموريسكيين في البشرات ليست دعوة إلى حرب أخرى، وليست قتلاً، وإنما هي دفاع عن حق وحياة، ومقاومة لدكتاتورية وتسلط مورسا باسم الدين. وهو التسلط عينه الذي عانى منه سيرفانتيس الذي ظلت وثيقة الدم التي طلبتها محاكم التفتيش من والده هاجساً يلاحقه ويخيفه. وبالتالي يصدق هنا ما تطرحه الرواية في حديثها عن ممارسات لمحاكم التفتيش خطرة يتخفى الدين وراءها، أما أمر الإحلال الذي أظهرناه في هذه الرواية، فيبقى موضعاً لتساؤل القارئ، كما بدا أساساً موضعاً لحيرة الروائي الذي لم يشأ أن يطلق أحكاماً صريحة بشأنه، وكان على الأغلب يناقشه عبر حوارات مونولوجية متسائلة!

تستدعي مشاهد بعينها داخل هذه الرواية تأكيداً بأن ارتكاب فعل شائن باسم عقيدة ما لا يتهم هذه العقيدة بالضرورة، فمن الخطورة بمكان تصنيف كل حدث يشهده بلد ما في خانة العقيدة السائدة في هذا البلد. ولو كان الأمر كذلك لما استطعنا أن نقول إن المسيحية تحترم الحريات، وأنها متسامحة إذا وضعت في سياق محاكم التفتيش، وهو سؤال يطرح بالمثل حين نعرض للإسلام، وعليه يكون المشهد الذي تراءى أمامنا في الجزائر القائم على العنف والسلفية والاستبداد والقمع ليس من طبيعة الإسلام[2]. وهو أمر يلتفت إليه واسيني الأعرج في روايته قيد الدراسة. في حديث غاليليو لسيرفانتيس نجده يقول: "..في هذه البلاد شيء يلفه التناقض بين ما يأمره الدين

([1]) العيد، يمنى، **الكتابة: تحول في التحول**، مرجع سابق، ص16، ص24.

([2]) معلوف، امين، **الهويات القاتلة**، مرجع سابق، ص70، 73، 95، 97. ويذهب أمين معلوف إلى أبعد من هذا حين يقول إن أسوأ مصائب القرن العشرين من اضطهاد وطغيان وخنق للحرية والكرامة الإنسانية لم تكن من صنع التطرف الديني؛ فالستالينية كانت مناهضة للدين، والنازية كانت تتجاهله. ويخلص من هذا أن جميع العقائد قد تنحرف عن أهدافها ويشوبها الفساد وتقوم بسفك الدماء. بالتالي لا أحد يحتكر النزعة الإنسانية. انظر كتابه، ص74.

وما تتحكم فيه العادات. يقف الدين قوة ردعية ثانوية بالقياس لقوة التقاليد القوية والمؤثرة في الناس وفي حياتهم. وهو يحكم بلاداً ليست فقط محكومة بقوة الدين ولكن أيضاً بهذا الخليط الذي تلتبس فيه الأدوار بين الدين والمعتقدات البدائية والقديمة. علينا أن نفهم هذه الازدواجية القوية لنتمكن من فهم ناس هذه البلاد.."[1]. ومن هنا ما كان لبعض الشخصيات الإسلامية لتحضر في هذه الرواية وغيرها من الروايات العربية باعتبارها جزءاً حقيقياً من مكونات الشخصية الإسلامية. وإن كانت الرواية هنا قد كررت هذا الحضور لنماذج إسلامية لم تخرج عما هو رجعي يعبر عن قوى الاستبداد والظلم، أو قوى الخرافة واللاعقلانية ضد قوى الانفتاح والتجدد[2]. فإن الحق يقتضي بالضرورة تنويهاً بأن هذه النماذج كانت وليدة عصرنا واضطراباته وتشوهاته وخيباته، ولا يمكن إدراجها في خانة الإسلام.

يحس قارئ البيت الأندلسي بتجاذب شديد يأخذه بين حق وباطل فيما يتعلق بنقطة الوجود الأولى للمسلمين في غرناطة؛ فمراد يقول: "غرناطة ليست لنا، ولكن فيها شيئاً من أنفاس الحق الضائع والمسروق"[3]. وحين وطأ أرض غرناطة في مهمة قتالية يقول مراد: "كنت أعود إلى أرض عشقها (جده) بقوة ثم أعادها إلى ذويها بعد قطيعة دموية"[4]. ويقول أيضاً: "رأيت بدون أدنى جهد حي البيازين. حياة جدي. الزوايا التي كان يقطعها يومياً. هضاب المدينة التي كانت تطوقها. معابرها. المكان الذي مات فيه

([1]) **الرواية**، ص266-267.

([2]) لذلك يقول سماح إدريس: "الإسلام مكون حضاري أصيل من مكونات الشخصية العربية، شذ أن وجدت شخصية روائية إسلامية باعتبارها أداة تغيير سياسية واجتماعية". انظر كتابه **المثقف والسلطة**، مرجع سابق، ص220. وانظر: إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق، عمان، 2003. وفيه محاولة لتفسير النموذج النمطي للشخصية الإسلامية الذي تطرحه الرواية العربية.

من هنا يحضر الحاج إبراهيم مزواجاً يعامل المرأة على نحو سيئ؛ يعبر عن رغبته في أن يربي زوجته الصغيرة على يده عملاً بالسنة النبوية الشريفة، وهو ذات الرجل الذي يحضر للحملة القادمة الخاصة بالمجلس الوطني لصالح أحد بارونات الحرب.

([3]) **الرواية**، ص320.

([4]) **الرواية**، ص322.

محمد ابن أمية. البيت المذهل الذي اكتشفه بالصدفة مع لالة سلطانة"[1]. فالرواية تأخذنا إلى حالة قصوى من الحنين، تفرض "رغبة في عودة مثل الطوفان، عندما تستيقظ لا قوة في الدنيا تمنعها"[2]. وتكون بذلك كرست معنى الحنين إلى أرض بقيت الرواية تتعامل معها على مستوى من المستويات باعتبارها وطناً، "فالأرض التي يدفن فيها جدك الأول والثاني والثالث .. والعاشر، هي بالضرورة أرضك"[3]. ومن كان على هذه "الأرض التي بقوا فيها أكثر من ثمانية قرون. أجدادهم وأجداد أجدادهم من تلك الأرض"[4]. وكانت في أحيان أخرى تغلب عليها فكرة أن المسلمين قد دخلوها غازين[5]. وهو ما عبر عنه غاليليو بالقول: "ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئاً لم يكن. كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى . كما كان أو كما يجب أن يكون"[6].

كذلك كان لهذه الرؤية آثارها فيما يتعلق بالمعركة التي خاضها الموريسكيون ضد الإمبراطورية الإسبانية، بقيادة أحد أحفاد بني أمية الذي توج أميراً على قمم البشرات سنة1568، فبعد المرسوم الملكي الذي أصدره فرديناند وإيزابيلا القاضي بضرورة تنصير المسلمين، وما تبعه من احتجاج للمسلمين استناداً إلى اتفاقية التسليم، قام الإسبان بسحق المعارضين في حي البيازين تحت سنابك الخيول، وتحول الحي إلى ساحة للموت. إلى أن تلقى الموريسكيون مساعدة من السلطان العثماني الذي جمع قواته ووجهها إلى إسبانيا. وهو ما ووجه بأساليب السياسة والحيلة لاختراق صفوف

([1]) الرواية، ص321.
([2]) الرواية، ص401.
([3]) الرواية، ص92.
([4]) الرواية، ص145.
([5]) **فهل كان الوجود الإسلامي في الأندلس احتلالاً لإسبانيا؟** وهو تساؤل قد يبدو منطقياً ومحرجاً. في هذا الإطار قامت مؤرخة إسبانية بتأكيد أن المسلمين ليسوا غزاة، وأن الإسبان وهم السكان الأصليون كانوا هم نواة دولة الإسلام بالأندلس. وبينت أن المسلمين الفاتحين لم يكرهوا الناس على الإسلام، بل دخلوه مقتنعين عن طيب خاطر. انظر هذا في مقالة للمؤرخة دولورس برامون المؤرخة بجامعة برشلونة، وهي مترجمة إلى اللغة العربية بعنوان **مؤرخة تعتبر أن الوصول الإسلامي لإسبانيا في القرن الثامن لم يكن غزواً**. يمكن قراءتها على موقع culture@alrai.com
([6]) الرواية، ص89.

المقاومين، ومن ثم ساد الانشقاق بينهم، ما بين محاربين حملوا السلاح دفاعاً عن دينهم وأنفسهم وأعراضهم، وآخرين لم يحملوا السلاح (مدجنين) وعلى رأسهم الونصو فينيغاس الذي بعث رسولاً لمحمد بن أمية يؤكد مجانبته للعقل، وتعريض أمته لهلاك من حيث لا يدري.

والرواية إذ تعرض لهذه المجابهة، فإنها تنأى عن الحسم أيضاً؛ فالسياق يقذف إشارات قاطعة تدعوك إلى الوقوف إلى جانب المقاتلين، إلى أن يباغتك بجملة من طراز تلك التي يتساءل فيها غاليليو قائلاً: "لا أعرف إذا ما كان علي أن أحقد على الونصو فينيغاس، أم أحاول أن أتفهم خياراته السلمية؟ عندما أفكر طويلا أتساءل إذا لم يكن من الأفضل الاستماع إلى العقل؟"[1]. وقبل ذلك كانت الجملة التالية قد حضرت على لسان غاليليو: "نعم للجنوح للسلم، **ولكن** أين كان الدون فينيغاس وغيره من دعاة السلام والمصالحة، أين كانوا عندما كان سكان غرناطة من المستضعفين يطحنون تحت رحى وكلاليب محاكم التفتيش؟"[2]. وقبلها يحضر قول ابن أمية: "نحن لخوض حربا أصبح مؤكداً لنا أننا نخوضها وحيدين بعد أن تواطأ إخوتنا من وراء العدوة الأخرى ضدنا بصمتهم وجبنهم"[3]. يسندها قول غاليليو: "لم يكن أمامه سوى الذهاب وراء الشهادة حتى التهلكة"[4]. ويصبح الخيار الأول لغاليليو موتاً مشرفاً "على أرضنا واقفين أفضل من أن تأكلنا المنافي"[5]. مع أنه في موقع متقدم من الرواية يعود للقول" لا أدري **لماذا** غفرت أيضا للمدجنين وعلى رأسهم الدون الونصو فينيغاس، الذي لم يكن خائناً ولا مخطئاً بشكل كامل. كان يريد مخرجاً شريفاً للدون فردناندو، **ولكن** الأتراك لم يكن ذلك يناسبهم ويناسب تجارة أسلحته"[6]. وكأن الفكرة تأبى أن تحضر بمعزل عن فكرة

([1]) الرواية، ص85.
([2]) الرواية، ص85.
([3]) الرواية، ص84.
([4]) الرواية، ص85.
([5]) الرواية، ص85.
([6]) الرواية، ص95.

مغايرة تجابهها وتتصارع معها. وهو أمر يمكن الوقوع عليه أحياناً عبر جملة واحدة، من مثل تلك التي يعلق فيها صاحب الأندلس وغرناطة على المدجنين قائلاً: "لا يهم...فيفعل الناس ما تمليه عليهم دواخلهم، فهي الأهم، **ولكن** الجبن إرث سيء"[1].

رغم هذه المواقف غير الحاسمة - ولربما كان حضور لكن الاستدراكية المتكرر في أمثلتنا السابقة دليلاً عليها- إلا أننا لا نملك سوى التعاطف مع حرب الموريسكيين المقاومة، بما لا ينفصل عن تعاطف مماثل يكنه الروائي نفسه. وهو أمر يمكن رده إلى ذلك الحضور المكثف للإساءات التي تعرض إليها مسلمو الأندلس، إضافة إلى مسار سردي متوال يقودنا إليه الروائي، ينطوي على تحليلات لكثير من أحداث لا تنفصل عن تصوراتنا الآنية للقضية الفلسطينية. فإن كان الغلاف قد حمل كلمة "memorium" بما يشكل إعلاناً عن ذاكرة أندلسية أطلقها غاليليو من موقع تجربة أحسسنا بواقعيتها، فإن القارئ المهتم بالقضية الفلسطينية لا يملك إلا أن يقوم بالمقايسة، مما يؤكد أننا نحيي القديم أحياناً باعتباره جزءاً عضوياً لا ينفصم عن تصوراتنا الآنية للحديث. حسب الموقف الكلاسيكي تكمن قيمة هذه المذكرات الماضية بصورة رئيسية في أنها قد تصبح درسا للإرشاد في المستقبل. أما في الموقف الرومانسي وبمدلولات الوحدة العضوية التي تقوم عليها مسيرة التاريخ، يمكن النظر إلى ما تم طرحه باعتباره وحدة عضوية متطورة[2].

---

(1) **الرواية**، ص163.

(2) مندلاو، أ.أ، **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص9.

- وعليه يغدو الحديث عن موت محقق ضمن معطى سياسي يعد بالخراب والهزيمة، هو موت شريف. وهو ما يذكرنا بمواقف كثير من أبطال الثورة الفلسطينية من مثل عبد القادر الحسيني الذي قتل في معركة القسطل. وكان قبلها قد حاصر اليهود، إلا ان خذلان ذوي القربى أودى إلى الهزيمة الحتمية. وهو ما يعيدنا إلى النجاحات الأولى التي حققها عبد الله محمد في حملاته الأولى ضد الإسبان، راح بعدها زعماء الانتفاضة الموريسكية يكتبون إلى ملوك المسلمين شرقاً وغرباً يناشدونه الله في الإغاثة، وكانت أكثر كتبهم إلى ملك السعديين في فاس، لأنه كان الأقرب إلى أراضيهم، ولكن الضفة الأخرى كانت ميتة. قام بعدها القائد الإسباني بقمع الثورة، فهجر السكان، وأفرغ الكثير من القرى. لكن عبد الله رفض الاستسلام وقرر المضي في المقاومة حتى الرمق الأخير. فمات رافعاً سيفه وإصبع الشهادة. انظر **الرواية**، ص87-88.

عوداً إلى ما ذهبنا إليه من موقف الروائي من دخول المسلمين إسبانيا، وهو ما شكل حالة من اللايقين في لغة الرواية. تبدت عبر تساؤلات عديدة نوردها هنا – لأهميتها– على كثرتها: "من أذنب في حقك...محاكم التفتيش المقدس أم ذويك؟ توركيمادا أم طارق بن زياد أم موسى بن نصير المحوون بالحكم؟"[1].

وعن وهران يقول غاليليو: "لم أكن أعرف أن جنتنا كانت هنا أيضاً. أحياناً أسأل نفسي لماذا رحل طارق بن زياد؟ أي جنون أصاب عينيه وقلبه؟ لماذا زحف نحو أرض الغير ونسي أن له أرضا تحتاج إلى يديه وإلى قليل من الحب والصبر؟ لماذا رمى نفسه وناسه في بحر لا شيء فيه كان يضاهي الموت؟ مات الذين رافقهم قبل أن يصلوا إلى الضفة الأخرى؟ ومات الباقون على أرض لم يكن يعرف مداها ولا ناسها؟ أصرخ أحيانا بلا صدى: لماذا يا طارق حولتنا إلى تغريبين وكنا أبناء أرض مليئة بالسخاء. يجب أن تقف أمام المرآة لترى فقط ما فعلته بأحفادك؟ كم يلزمك من الوقت لتدرك أن جرحك كان كبيراً وجراحات ومناف لا تداوى. ستقول لي إنك أنشأت ما اشتهيته؟ ولكنك بنيت لنا منفى وثمانية قرون من الأسئلة والحيرة التي لم تنم يوماً واحداً طوال هذا الزمن: متى نركب الريح مرغمين، ونساق خارج هذه التربة؟"[2].

"ماذا يعني أن تعيش أكثر من ثمانية قرون لم تخلق لك أية وسيلة دفاع ولا أية مناعة؟ لقد دفعنا ثمن الذين قطعوا هذا البحر. أحيانا أنتشي بما فعله أجدادي، وفي أحيان أخرى أتمنى من كل قلبي أن أصعد إلى قمة جبل كوكو وأصرخ بأعلى صوتي إلى أن يجف حلقي: ماذا فعلت بنا يا طارق؟ وما دهاك يا موسى بن نصير؟ من تكونان؟ رجلان حملا خفقاناً صوب الجهة الأخرى، أم غبار قنابل البارود ووضعوها في كل زوايا شبه جزيرة إيبريا لتنفجر فينا لاحقا ونتحمل أذاها؟ ماذا فعلتما بنا في النهاية؟ تقاتلتما مثل هابيل وقابيل لعرش لم يكن لأحد منكما، ثم انتصرتما على

([1]) الرواية، ص 150.
([2]) الرواية، ص152

بعضكما البعض وانهزمتما بعد ثمانية قرون، بعد أن ورثتما حروب الإخوة لمن جاء بعدكما من ملوك الطوائف؟ هل أغضب منكما لأنكما لم تكونا في النهاية إلا معمرين صغيرين جريا وراء الذهب والنساء، أم كنتما علامة عصر لم يكتب له أن يستمر طويلا؟"[1].

يستدعي هذا الحشد الكبير لدفق من التساؤلات المتعلقة بالوجود العربي في إسبانيا تذكيراً بضرورة تقويم سلوك الأفراد من منظور تاريخي، فسيطرة المسلمين على أرض مترامية الأطراف بدءاً من إسبانيا وصولاً إلى جزر الهند تنظيم يدعو إلى الدهشة، كذلك احترامه الشعوب الأخرى واستيعابه ديانات توحيدية أخرى في الأراضي التي كان يسطر عليها[2]. فالإسلام منذ بداياته تميز بقدرة لافتة على التعايش مع الأديان الأخرى. ويذكر التاريخ جيداً أن سكان إسبانيا استمروا إبان الحكم الإسلامي في العيش في بيوتهم وقراهم محافظين على ديانتهم، بينما أبيد مسلمو إسبانيا وصقلية عن بكرة أبيهم، وذبحوا وأرغموا على سلوك طريق المنفى وجرى تنصيرهم بالقوة. وبالتالي لا بد أن ينتشي كل منتم إلى هذه الحضارة، ويذكر أنها تسلمت ذات يوم زمام الأرض، وأصبح علمها هو العلم، وطبها هو الطب، وفلسفتها هي الفلسفة، وانتشرت في كل القارات [3]. وهو أمر لم يكن غائباً عن الروائي، لكن سؤال الوجود العربي الأول الذي كان يحضر بين الفينة والأخرى، كان له تأثيره السلبي في هذا المجال. ولعل ما ورد في روايته "سوناتا لأشباح القدس" يعزز ما ذهبنا إليه، حيث تقول مي البطلة الرئيسية فيها: "كنت مقتنعة أن أجدادي استعمروا مدناً لم تكن لهم وكان لا بد أن

([1]) **الرواية**، ص66.

([2]) معلوف، أمين، **الهويات القاتلة**، مرجع سابق، ص74.

([3]) **المرجع نفسه**، ص82، 100. لذلك يعتبر أمين معلوف إسلاماً يعتبرك مواطناً كاملاً – في بلد ذي أغلبية إسلامية– أياً كانت معتقداتك، واضعاً لبروتوكول تسامح في فترة كانت لا تتقبل منها المجتمعات المسيحية شيئاً من هذا. ويذكرنا بأن أبرز مؤلفات الفكر اليهودي "دلالة الحائرين" ألفه ابن ميمون بالعربية. انظر: **كتابه**، ص83.

يغادروها يوماً، لكني كنت مقتنعة أيضاً أن أجدادي شيدوا عقلاً وحباً، لم يكن من حق القادمين الجدد محوه"[1].

الانشغال بالتحفيز الواقعي:

ينتهج المؤلف في البيت الأندلسي حيلاً روائية تدفع القارئ لحو الرواية، وتتدافع عنها لإقناع المتلقي بصدقيتها، يتصدر هذه الحيل توسل الروائي بناء تركيبياً جمالياً يحقق انشغالاً بالتحفيز الواقعي، في ما يعد عنصراً من عناصر التّشويق عبر الإيهام بالحقيقة، وتجذير واقعية النص باعتباره حقيقةً جرت أحداثها في الواقع، وسيتم تحويله إلى عملية سردية. ففي خطاب التقديم أو المقدمة "استخبار ماسيكا" التي تعد عنصراً تمهيدياً مؤطرا للنص، يتحول المؤلف -- من خلال ماسيكا - إلى ناقد وعارض، عبر سلسلة من العلامات الموجهة للمتلقي أثناء قراءته للنص، تخلق إيهاماً عالياً يجعل القارئ جزءاً من النص، فيتصدر الرواية حديث عن الجهد الجنوني الذي بذلته ماسيكا حين نبشت في الماضي "لكي تستقيم الحقيقة الضائعة...استمراراً لحياة مضت لا يمكنها أن تنطفئ بسهولة..."[2]. أو ترميماً لتاريخ "ظل جزؤه المبهم مبتوراً"[3]. وهو ما يتم تعزيزه بقول ماسيكا: "هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنينه، لم أضف إليه شيئاً من عندي سوى ما رواه مراد باسطا أو ما أومأ به. لم أتدخل إلا بما يساعد على استقامته. الكتب لا تقول الحقيقة المطلقة، فهي ليست أكثر من حقيقة نسبية لشخص يفترضها كذلك...أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا. هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة وبكل لحظة خوف وسعادة هارية"[4].

تعيدنا المخطوطة التي تشكل جزءاً أساسياً من مكونات البنية السردية في هذا

---

[1] **سوناتا لأشباح القدس**، مرجع سابق، ص 419.
[2] **الرواية**، ص25.
[3] **الرواية**، ص25.
[4] **الرواية**، ص25.

العمل إلى (المخطوط القرمزي): الرواية التي تقوم على حكاية أبي عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة في الأندلس، الذي يكتب يومياته في مخطوط قرمزي مدفون، عثر عليه في فاس، دار هجرته التي استقر فيها ومات. إنّ أنطونيو غالا كاتب (المخطوط القرمزيّ) يتظاهر بأنه ليس في الواقع صاحب هذه الرواية، وهو نفسه ما فعله سيرفانتس برائعته دون كيخوته (دون كيشوت) التي ادّعى فيها أنه قام على ترجمتها من المخطوطات التي حصل عليها من أحد النبلاء العرب الغامضين، واسمه السيد أحمد بن خليل/ سد هامت ابن خلي، رغم أنه لم يلتق قط بهذا الرجل[1] مع أن الروائي في البيت الأندلسي، يأخذنا باتجاه آخر، يجعلنا نصدق أنه التقى به فعلاً حينما كان رهينة في الجزائر، فقبل رحيل سيرفانتيس وعودته إلى وطنه يتوجه إلى أحمد بن خليل بالقول: "ستكون سيد حروفي القادمة.."[2]. وهو ما كانت الرواية قد مهدت له بإشارات متعددة، منها شهادة سيرفانتيس للموريسكيين بأنهم "شطار في قص الحكايات"[3]. أو حين كان السرد يبث بين الحين والآخر ما يحلم به سيرفانتيس، بكتابة يقول فيها ما يربطه بهذا الوجود الذي يفسده البشر كل يوم قليلاً، ويصوغ ذلك كله داخل قهقهة ساخرة حادة تشبه ضحكة الشيطان[4]. أو حتى في طلبه من غاليليو أن يسجل بعض الملاحظات من ثرثرته، بدعوى أنه ينسى ويحتاج إلى تسجيل ما يراه مفيداً[5]. والرواية إذ تقيم علاقة بين الحقيقي (دون كيشوت)، باعتباره كتاباً تحقق وجوده، والمتخيل تكون قد أسهمت في تعزيز هدف عزيز على الروائي، ألا وهو إنتاج تقرير ثقة عن تجارب الأفراد

---

(1) جرجس، عدنان، الهائم في النجود، **مجلة الثقافة العالمية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 24 مايو 2005، عدد 130.

(2) **الرواية**، ص302.

(3) **الرواية**، 260.

(4) **الرواية**، ص303.

(5) **الرواية**، ص259.

الفعلية[1].

ولعلنا في هذا السياق نستطرد قليلا بالتذكير أن هذه الرواية تشترك مع الروايتين آنفتي الذكر بالسعي إلى بث الشك حول ما يبدو مطمئنا في يقينيته. فسيرفانتس عُدّ مؤسسا للرواية الحديثة لأنه – شكلاً ومضموناً– انتقد الفكر الأرثودوكسي، ودافع عن التعددية والنسبية. كذلك عدت رواية (المخطوط القرمزي) لأنطونيو غالا واحدة من أهم الأعمال الأدبية، بما تحويه من شرح مطول للظروف التي أحاطت بأبي عبد الله الصغير، علل من خلالها نهاية ملكه بتأويلات عميقة تنأى عما هو شائع ومعروف.

تظهر حنكة مؤلّف "البيت الأندلسي" بشكل لافت في اختراعه فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة، ولا يخفى علينا أن هذه الحواشي ما هي إلا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يثري الرواية بمعلوماته التاريخية، من مثل ما يرد عن وسائل تعذيب استخدمتها محاكم التفتيش، تقول عنها ماسيكا أنها حقيقية ذكرتها جل المصادر التي اطلعت عليها، آخرها ما رواه أحد ضباط نابليون بعد مرور أربعة قرون على سقوط الأندلس، حين أرسل حملته إلى إسبانيا[2]. إضافة إلى القيمة الفنية التي أضفاها إليها، دون أن يجعل القارئ يحس أنه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة. بل إن جزءاً كبيراً من فحوى هذه الحواشي يدخل في إطار المتخيل الذي يساهم في إيهام القارئ أن ما يطالعه هو واقعي محض. في إحدى الهوامش تحت عنوان "من أوراق سيدي أحمد بن خليل المدعو غاليليو" تضعنا ماسيكا في أدق تفاصيل هذه الورقة، بما فيها من تداخل

(1) Watt. Ian; **The Rise of The Novel**, (Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1957), p.18.

- ولعل ما ورد من أن ميمون البلنسي في كتابه "ترحيل الخلف نحو بلاد السلف" يدخل في إطار هذا التداخل، فنحن لا نعرف عن وجود هذا الكتاب الذي يأتي ذكره لتأكيد تلك العلاقة التي ربطت سيرفانتيس بغاليليو، وبأنه من روى قصة "دون كيشوت". وهو ما يتحقق في أماكن اخرى اختلطت فيها شخصيات لغوية (مراد باسطا)، بأخرى حقيقية (حسيبة رشدي).

(2) **الرواية**، ص68.

بأكثر من لغة وخط؛ حتى إنها تدخلنا في عدد الثقوب فيها، وتشرح لنا الطريقة الإيطالية في الترميم[1]. وهو ما تكرر في الورقة الخامسة التي تصف فيها ماسيكا تشويهاً أصاب فحواها تحيلها إلى صفرة تعمقت في بعض مواقعها، وتضع احتمالات أخرى كالرطوبة أو حشرة الورق التي طالت المخطوطة[2].

الروائي وشخصياته:

إذا كنا ندرك بأن الروائي في كثير من الأحيان يستثمر جوانب شخصية في حياته، ليجعلها جزءاً من مكونات عالمه المتخيل، فإننا كقراء لا نملك سوى التعامل مع الروائي ونصه باعتبارهما سحابتين تذوبان في واحد[3]. ولا عيب إن احتفظت بعض الشخصيات بصلتها بالمبدع وفكرت بطريقته بشرط أن لا تدع القارئ يحس أن هناك تدخلاً. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن شخصيةً لغويةً بعينها تحضر على نحو مطابق وشخص المؤلف، أو المبدع. لكننا نستطيع أن نقول إن تجربة الكاتب الإبداعية لا بد أن

---

(1) الرواية، ص61. وعبر أكثر من هامش تُناقش فيه المخطوطة بشقها الخارجي أو بفحواها الداخلي، يعلو تحفيز واقعي لافت يأخذ القارئ باتجاه التصديق؛ في أوراق مارينا التي كتبتها حفيدة غاليلية سيلينا- على سبيل المثال- تقول ماسيكا في الهامش إنها وجدتها مرفقة في نسخة باريس بينما غابت عن مخطوطة مراد باسطا، وإذ تعتقد هي أنها حقيقية وليست مزورة، فإن مراد يعتقد أنها قد لا تكون صحيحة. فهو على يقين أن مارينا أخذت معها مخطوطها ودفنته في قبر غاليليو (الصورة التي وجدها في البيت تؤكد هذه الاحتمالية)، أو أنها سافرت به نحو إسبانيا، أو قد تكون قد دفنت أوراقها بجانب شجرة وانتحرت بعد ذلك. وهو ما دعا ماسيكا للوقوف طويلاً أمام الحفارة الضخمة التي كانت تهيئ الأرضية لبناء البرج. ماسيكا لها رأي آخر فهي مقتنعة أنها بالفعل لسيلينا وليست مزورة. ويبدو أن إخضاع أجزاء من هذه الأوراق لمادة الكربون 14 كان دليلاً قاطعاً لماسيكا أنها ليست مزورة. وهو التحليل الذي مكن من قبل تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها المخطوط الذي يحتوي أوراق غاليليو، حيث حدد التاريخ بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، وأظهر أن الغلاف الكرتوني ينتمي إلى الحقبة التركية وبداية الاستعمار الفرنسي. كذلك يدخل تعليقها على مدون "حفيد سيلينا" مجهول الاسم في هذا الإطار، حيث تقول: "وغاب الاسم نهائيا، كل ما نعرفه عنه أنه صاحب البيت الأصلي، وأنه يقيم فيه قبل أن يصبح ملكا لخدوج العمياء التي وضعت لسانها الخاصة على القص". وهي في هذا كله تبدو كمن ينقل لنا ما يتداول عادة حين تكتشف أشياء جديدة، فتخضع حقيقتها ونسبتها لأخذ ورد مستمرين. وهو ما يدخل في إطار محاولة الرواية الإيهام بحقيقة تدفعنا إلى مزيد من التأثر.

(2) الرواية، ص165.

(3) مندلاو، الزمن والرواية، مرجع سابق، ص255.

تتقاطع بطريقة أو بأخرى بتجربته المعيشية، ولنا في "البيت الأندلسي" أكثر من حالة تعزز ما نذهب إليه. ولا بد من التنويه هنا أننا غير معنيين باستطرادات تاريخية تتعلق بالكاتب نفسه، وإنما يكون هدفنا في نهاية المطاف منسجماً والتوجه الرئيسي لهذه الدراسة، وهو كيفية استثمار المؤلف لعناصره الفنية بغرض التأثير على القارئ. آخذين بعين الاعتبار أن النص الأدبي أساساً هو حالة ثقافية يظهر بلغة فنية خاصة، تتشكل في سياق اجتماعي وسياسي خاص، بغرض التأثير على القارئ[1].

يبدو الإطار العام الذي يضعنا العمل فيه غير منفصل عما نعرفه عن واسيني الأعرج. فإن كان جد مراد باسطا (غاليليو) من أولئك الذين انقلب التاريخ ضدهم، ونقصد بذلك الموريسكيين الذين عانوا أشد المعاناة من طغيان الملوك الكاثوليك في عز تمزق ملوك الطوائف، فإن جد واسيني الأعرج (رمضان) كما تخبرنا سيرته الروائية "أنثى السراب" من أولئك الذين انغلقت عليه السبل في غرناطة القرن السادس عشر، وولى وجهه شطر مدينة المارية بعد الترحيل الضخم الذي قام به فيليب الثاني بعد انتفاضة جبال البشرات[2]. ولا يملك القارئ في بعض الأحيان إلا أن يحس بأن صوت الكاتب هو امتداد لصوت سلالة بأكملها. بل إن سيكا ذاتها التي قامت بتجميع أشلاء أخبار البيت الأندلسي، ودونت قرناً بكامله لم يتم تدوينه لم ينفصل صوتها عن صوت الكاتب[3]، الذي كان امتداداً -كما قلنا- لصوت جده، وهو ما عبر عنه بالقول: "إنها صوتي الأعمق والأخفى"[4].

([1]) إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص12.

([2]) الأعرج، واسيني، **أنثى السراب**، دار الآداب، بيروت، 2010، ص316. لعل جاذبية الأصول البعيدة هي ما قاده للكتابة.

([3]) لعلي لا أذهب بعيداً إن قلت إن بحث سيكا ذات الأصول الموريسكية – مثل الآلاف من سكان الجزائر– عن تهجير الموريسكيين والمارانيين في وثائق الإسكوريال ومكتبة توليدو أمر قام به واسيني نفسه.

([4]) **الرواية**، ص34. لعلها في هذا المقام تذكرني بليلى بطلة "**أنثى السراب**" التي جمعت رسائل متبادلة بينها وبين البطل، فكلتاهما جمعت إرث البطل وقامت بنشره، وإن كان الفاعل الحقيقي هو الروائي نفسه، وكلتاهما أيضاً جمعهما حب– وإن كان هنا مختلفاً بطبيعته– وكلتاهما يختلط صوته بصوت الروائي.

وإن كان غاليليو- وفقاً للرواية- يعود إلى مداده وحبره كلما أظلمت الدنيا في عيونه، فإن واسيني الأعرج في روايته هذه يفعل كما الراحلون إذ يحتفظون بحقهم في الكتابة، ويبحثون عن تفاصيلهم الصغيرة كلما أظلمت الدنيا في عيونهم، فالقدر ينتخب دوماً شخصاً ما في الدائرة يحمله إرثه الخفي، حتى يحفظ اللاحق نداء السابق[1]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يحضر مراد بطلاً مثقلاً بخسارة ميتافيزيقية للوطن، وبالتالي حضر في الرواية سؤال الرحيل المستمر والغياب الدائم، وهو ما كانت له تجلياته في المنفى القاسي الذي عاشه مراد مختاراً وسط ناس لا يشبهونه أبداً من القتلة القدامى والجدد والقادمين. لذلك أيضاً ظل مراد متعلقاً ببحر حمل سفناً يسترجع من خلاله "خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة، وكأن أمكنتها وناسها وأوجاعها يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل ومنهك الحواس"[2]. إلا أن المنفى في نهاية المطاف يتحول إلى خيار تفرضه تراجيديا حياة دفعت سليم حفيد مراد إلى التخلي عن ذاته مرغماً، وإلى الإحساس بتمزق ما كان يربطه بتراب وطنه. ويبقي سؤاله الأكثر إلحاحاً "لماذا هاجر أصدقائي هذه البلاد؟ لقد تعبوا كثيراً"[3].

يبدو المنفى بجميع تعقيداته واحداً من القضايا التي شغلت واسيني الأعرج، فكتابه الأول الذي نشره في حياته الأدبية كان عن المنفى وآلامه، والمنفى بما هو إحساس بالغربة ما انفك أن يكون هاجساً في رواية "البيت الأندلسي" بدءاً من لحظات الخروج الأولى حيث الخوف والترقب مما هو آت، فأنت "تتمنى أن تغرق السفينة المكلفة بنقلك نحو أرض لم تتهيأ لها أبداً"[4]. فإبان هجرة الموريسكيين الأولى قصص كثيرة كانت تصل، الكثير منها كان كذباً. من ذلك ما كان يصل من أخبار عن قتل موريسكيين لما كان يبدو على بعضهم من آثار غنى. ويبقى المنفى سؤالاً كبيراً لا إجابة جاهزة عنه.

(1) الرواية، ص30-31. وانظر أنثى السراب، مرجع سابق، ص33.
(2) الرواية، ص9.
(3) الرواية، ص240.
(4) الرواية، ص292.

المنفى هل هو سجن؟ من الذي في أرضه، ومن خارجها؟"[1].

إن كان واسيني منشغلاً بكشف كل انهيار أصاب المدينة وأحاط بها، فإن الصحفي "يوسف النمس" يحضر وجهاً من وجوه الكاتب الذي فضح في الجريدة التي يكتب فيها ما يضمره الضباع من تعد وسرقة للاستيلاء على البيت الأندلسي، وهو يقول فيه مباشرة ما أراده الكاتب بصوره الفنية المختلفة، فيصفه بالقول: "إنه اختزال للحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد، حول إلى مزبلة، بسبب الإهمال، ثم حوصر بالفراغ بعد أن تم شراء كل البيوت المحيطة به وتهديمها، بغرض السطو عليه، لأن شركة وطنية أجنبية مختلطة أرادت ذلك"[2]. لا ينحصر اهتمامنا بهذه الشخصية في أنها تعرضت لمحاولة قتل فحسب، وإنما يكمن اهتمامنا بها في أنها تحمل في طياتها تجربة خاصة عاشها واسيني الأعرج حين تعرض لمحاولة قتل، أنقذه منها رجل حماه بصدره ليمنحه زمناً آخر[3]. وهو ما كان مع يوسف النمس الذي انحرفت واحدة من الرصاصات التي وجهت نحوه لتصيب صدر عامل المحطة المسكين. وهو المشهد الذي يحضر في الرواية ليفضح زمرة من قتلة لا يرعوون عن قتل كل من يقول الحقيقة، أو كل من "يحمل في ذاكرته وجوه أناس ماتوا وهم يقولون الحقيقة"[4].

يحضر سيرفانتيس في الرواية شخصية نامية متحولة؛ فبعد أن كان منتصراً أعمى

([1]) **الرواية**، ص277.

([2]) **الرواية**، ص223.

([3]) في أنثى السراب يقول: "في أعماقي أشعر بعقدة ذنب لا أستطيع مقاومتها أبداً. لا بد أن يكون قد حدث خطأ ما في لحظة ما. القتلة يخطئون أيضاً. أشعر دائماً بأن هناك رجلاً حماني بصدره ليمنحني كل هذا الزمن، وأنا مدين له بالرغم من أنه لا يدري لماذا قتل بالضبط؟ الرجل الذي قتل، كان موظفاً بسيطاً في الأمم المتحدة..كان اسمه سينو الأحرش. حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ، وأنه ليس هو المعني". انظر: **أنثى السراب**، مرجع سابق، ص345. وهو ما عبر عنه في رواية البيت الأندلسي بالقول: "شاب يصارع الموت لا لشيء سوى أن الرصاصة التي أخطأته وكان يفترض أن تقتله أصابت شاباً طيباً لا علاقة له بهذا الخراب". **الرواية**، ص246.

([4]) **الرواية**، ص241.

للمسيحية ولدون خوان النمساوي، وبتأثير إقامته في الجزائر،أصبح ينظر للأشياء بطريقة مختلفة. وفي سيرفانتيس لا نعدم إحساساً مشتركاً يجمعه بغاليليو، فكلاهما عاش فقداناً خاصاً[1]، وكلاهما وجد نفسه بتصادف الأقدار على أرض تقاسمها مع مسلمين ويهود مطرودين من الأندلس. والرواية تجعل من غاليليو الجزء الخفي لسيرفانتيس، وقناعه المنقذ من محاكم الموت، حين لم يحتمل وزر رواية تسخر من كل شيء. ويبقى سيرفانتيس حاضراً في الرواية، مكملاً لتحفيز واقعي حققه السرد حين أوقع القارئ بوهم حقيقة العلاقة التي ربطت بينه وبين غاليليو. وهو ما تؤكده سيكا التي زارت بيته في قلعة هناريس وفقاً لما حكاه لها رجل من بقايا الحي القديم[2].

على الرغم من الأسئلة الكثيرة التي تستحضرها الرواية عبر مونولوجات متناثرة هنا وهناك، فإن الرواية لا تعدم ميلاً واضحاً إلى تحديد القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص. فالروائي في نهاية المطاف حريص على طرح قيمه وتصوراته للعالم، من أجل ممارسة تأثيره على العالم، وبذلك يتحقق للرواية طابع براغماتي يدعو إلى الممارسة والفعل[3]. وهو بلا شك يستعين بأدوات فنية خاصة تتيح له فرصة تقديم أفكاره وتصوراته على نحو التفافي غير مباشر.

يتوسل واسيني الأعرج في روايته قيد الدراسة تقنية الأصوات المتعددة كشكل من أشكال الكتابة التخييلية الحداثية، فأبطاله من سلالة غاليليو هم رواة متعددون. إن كان السائد لدى عدد كبير من النقاد العرب المعاصرين بأن القص ذا المستويات المختلفة يتميز بقدرته على كسر سلطة الكاتب، فإن نص واسيني الأعرج هذا ينبهنا إلى أنه لا ينبغي لنا أن نذهب بعيداً في هذه الأطروحة، فعلى الرغم من حضور هذه التقنية

---

(1) حتى إنه ظل حاضراً بعد موت غاليليو من خلال ولع مارينا ابنته بكتابه، الذي أصابها بجنون من شدة التصاقها به، إلى أن غابت في البحر الأعمى.

(2) **الرواية**، ص19. تعزيزا لما قلناه عن علاقة واسيني بشخصياته، نذكر هنا أن واسيني زار بيت سيرفانتيس في إسبانيا، وأنجز كتاباً فنياً عن هذه الإقامة أسماه **على خطى سيرفانتيس في الجزائر**.

(3) لحميداني، حميد، **أسلوبية الرواية**، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص46.

هنا، إلا أن القارئ لا محالة يشعر برغبة المؤلف في أن لا يضل متلقيه عن الاتجاه العام الذي يميل إليه[1]. فالرواة مجتمعون يتميزون بصلابة النظرة والانحياز إلى فكرة ثابتة في عالم يتصارع فيه طرفان في الانتماء والهوية. وهي الفكرة التي يمكن توضيحها في جملة واحدة تخص البيت الأندلسي، تناقلها أفراد السلالة الواحدة جيلاً بعد جيل، متخطين كل الأزمنة والأمكنة. "هو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم فيه خداماً أو عبيداً.

رداً على عالم يطرح صراعاً بين ظالم ومظلوم، يتمثل الظالم فيه سلطة استبدادية، كان لا بد من تفعيل شخصيات الرواية بما يؤكد رؤية منحازة للحق بوضوح. من هنا تحركت شخصية مراد باعتباره راوياً منحته الظروف صفة استعادة حوادث الماضي، وباعتباره مالكاً لحقيقة واحدة، حقيقة المظلوم المرفوعة في وجه ظالمه. لذلك بقيت شخصيته مسطحة تدور حول الفكرة التي تحدثنا عنها. وهي بهذا الملمح تغدو عوناً لكتابة لصيقة بالمؤلف الذي يستعير شخصية البطل لتقديم رؤياه، ويرى الصراع بين حق واضح وباطل واضح، أو بين ضدين لا مجال للتردد في الخيار بينهما، وهو ما يدفعنا إلى التواطؤ معه بطلاً متحصناً بحلمه، مؤمناً كل الإيمان بموقفه[2]. علماً أن هذا التسطيح لا يزيل عن القارئ إحساساً رائعاً بالعمق الإنساني الذي تتمتع به هذه الشخصية[3]. وهو العمق الذي بلغ ذروته في نهاية الرواية حين خسر البطل معركته ومات في نهاية الأمر، ولكنه على مستوى الفاعلية الأدبية بقي منتصراً إذ بقي بطلاً روائياً يحرض قراء ضمنيين ضد أعدائهم، بعد أن يترك في نفوسهم مأساته، فهو بطل

---

(1) إدريس، سماح، **المثقف والسلطة**، مرجع سابق، ص165-166.

(2) العيد، يمنى، الكتابة: **تحول في التحول**، مرجع سابق، ص50 وهو الحسم الذي لم يظهر في مواقف أخرى سبق الإشارة إليها، وبقيت في إطار تساؤلات ترجح وجهاً على آخر.

(3) يقول فورستر: إن نجاح ديكنز الضخم يكمن في التسطيح. انظر إ.م، فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، 1994، ص56.

فاعل سيد على موضوعه، عارف بواقعه[1].

في حربه على نظام تحكمه مافيا العقار، يحضر الروائي عبر شخصياته ناقداً ثقافياً يكشف الأسلوب الذي تستخدمه المؤسسات في الهيمنة على الجمهور. فللسلطة خطابها الذي يصنع الأقنعة ويصوغ خطابات مقنعة هدفها قلب الموقع بين القاتل والضحية، أو وضع المعتدي بدلاً من المعتدى عليه. فحين تقرر اللجنة إزالة البيت، كان لا بد من أن تستند إلى تلاعب نشط بإشارات معينة تخاطب بها جمهوراً سهل الانقياد، غير قادر على التمييز بين فعل الإنتاج والتدمير. ومن هنا يتظاهر خطاب السلطة بأنه معني قبل كل شيء بالدولة والمصلحة الوطنية العليا، ويبادر إلى تقديم وعود ضمنية بمستقبل حافل بمنجزات التكنولوجيا، يثير حلماً بالراحة والمتعة. فيبشر بمساكن راقية تحل مكان البيت، وبأسواق ومطاعم متنوعة سريعة.

وهم بالضرورة يستخدمون خطاباً يتظاهر بإنسانية عالية تحترم الطبيعة، وتقيم وزناً لكل ما هو صحي وأمني. وإن اقتضى الأمر لا يتورعون عن التذرع بالديني، لذلك جاء ردهم على حرق البيت بالقول: "قل ما يصيبنا إلا ما كتب الله لنا...الحمد لله أن رجال المطافئ العين الساهرة التي لا تنام، كانوا هناك في اللحظة المناسبة"[2]. وجاء الحديث طبيعياً عن تنازل الجميع لمصلحة الوطن المعطاء، وطن الشهداء. وقد يروجون لخزعبلات تتحدث عن جن يهودي حقود "في البيت" يتظاهر بالحب قبل ان يتمكن من أرواح الناس[3].

هذا التلاعب بالإشارات لتكوين ثقافة جماهيرية تخدم السلطة يفسره "مايك فيذرستون"[4] في حديثه عن إيديولوجيا النظام الاستهلاكي والترويج للسلطة، فيرى أن

---

(1) حتى إننا يمكن أن نلمح انتصاراً من نوع ما حين انتقل هاجس المخطوطة والبيت الأندلسي منه إلى ماسيكا. انظر العيد، يمنى، **الكتابة: تحول في التحول**، مرجع سابق، ص50.

(2) **الرواية**، ص430.

(3) **الرواية**، ص428.

(4) انظر: **الثقافة الاستهلاكية الحديثة**، ترجمة محمد المطوع، دار الفارابي، بيروت، 1991، ص41، 42، 49.

التلاعب بالإشارات يفصلها بالضرورة عن مرجعها، أو أنه يغيب مرجعها وما يلازمه من معنى. وهو أمر يؤدي إلى ضعف الربط بين الصورة والواقع، أو يؤثر على قدرات التمييز بين الصورة والواقع. لذلك تقنع خطاب اللجنة التي حكمت بإزالة البيت بصورة جمالية تبدو واقعاً، هدفه إصابة الجماهير بالافتتان من خلال دفق لا نهائي من التقابلات. وهو ما لم ينطل على مراد أو حفيده أو ماسيكا، وكانوا قادرين على تحديد من استفاد من دم الشهداء في شكل مصالح وشركات مختلفة، لذلك جاء رد مراد في محله حين قال لهم: "اتركوا الشهداء ينامون قليلاً.."[1].

يمكن لقارئ البيت الأندلسي أن يلمح انتصاراً من نوع ما حين انتقل هاجس المخطوطة والبيت إلى ماسيكا؛ ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الشخصيات النسائية حضرت في هذه الرواية مصدر قوة وعزاء، وفّرت للرجل مصدراً من القوة يضاف إلى قوته. ويغدو من الطبيعي القول إن واسيني في رواياته حريص على نقل تجربة الحب بسخاء؛ وهو ما كانت له تجلياته من خلال أشواق الحب التي نقلها لنا بين غاليليو وسلطانة، أو بين سليم وسارة، أو بين مراد وماسيكا، التي يصفها مراد بالقول: "من بين كل الوجوه النسائية التي مرت علي، وتركت ملمساً دفيناً على حياتي، ظل وجه حبيبتي سيكا هو الأبقى والأنقى.. كانت حباً مستحيلاً لا يعرف سره الخفي إلا البحر ومقبرة خليج الغرباء.."[2]. حتى إن سيرفانتيس حين كان يفكر في الهرب نحو أرضه، تبادرت إلى ذهنه أرض لم تعد غريبة بفعل "حب لا يمنح فقط السكينة الساحرة، ولكن أيضاً وهم الأرض المفقودة.."[3]. فزريدة تحضر في الرواية لتكون متنفساً عن إحباطات سيرفانتيس، وإن كان في نهاية المطاف قد اختار تعقلاً باتجاهِ أرضٍ له فيها أناس آخرون. والحب عموماً يبدو مثل الموت، مناسباً للروائي في أكثر أعماله. وهو ما ينسجم وقارئ يريد للحب

(1) الرواية، ص431.
(2) الرواية، ص447.
(3) الرواية، ص279.

أن يستمر تعويضاً عن ظلام الناس في الحياة وفقاً لفورستر[1].

تبقى الكلمة الأخيرة في هذا العمل أنه يمثل نشاطاً جمالياً لافتاً، يعري خطاب السلطة من لبوسها. متوسلاً حركة زمن القص المتخيل التي أنتجتها رواية أمريكا اللاتينية، باستنادها إلى توليد خاصية زمن الديكتاتور من حيث هو زمن يتكرر ولا ينتهي كأنه أبدي مطلق[2]. فهدم البيت هو بالتأكيد ممارسة قمعية لا تقل شناعة عن فعل التهجير الذي مورس بحق الموريسكيين، وهو ما تتصدى له الرواية عبر أصوات كانت لها السيادة، معلنة عن حرية فوق حرية الآخرين.

([1]) فورستر، **أركان الرواية**، مرجع سابق، ص51. وهنا تأتي المتعة التي تجلبها الرواية للقراء، إذ تطلعنا على شخصيات تغدو حياتها الخاصة علنية.

([2]) لذلك لم تنفصل ديكتاتورية فرنكو عن ممارسات ديكتاتورية مارسها فرديناند وإيزابيلا في القرون الغابرة. وانظر: العيد، يمنى، **الكتابة تحول في التحول**، مرجع سابق، ص112-113.

الخلاصة والنتائج:

لاحظت الدراسة أن الرواية ما انفكت تتعامل مع البيت الأندلسي في إطار مقاربة خاصة لمفهوم الهوية، باعتبارها حصيلة لكافة انتماءاتنا الخاصة والمتعددة، لكنها في الوقت نفسه حرصت على الإحاطة بكل ما يعطي هذا البيت نكهة أندلسية خاصة. وبالتالي لم يكن الشكل الذي قدمت فيه هذه الرواية لينفصل عن هذا المبتغى، لذلك لاحظنا حالة سردية متكررة، لم تخرج عن نمط قديم وجدناه في الكتابات العربية القديمة، وبالمثل وجدناه في عناوين سيرفانتيس في روايته الشهيرة "دون كيخوته"، وهي الرواية التي تركت صداها في أكثر من موقع في روايتنا قيد الدرس. وبالمثل حضرت الموسيقى الأندلسية على نحو فاعل في الرواية، عبر عناوين منتقاة من مقامات أندلسية متعددة، ولم تكن هذه العناوين بما تحمله من معان خاصة لتنفصل أيضاً عن فحوى الفصول التي برزت تبعاً لها.

إضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تحملها صور الأديب الفنية، يغدو أمراً بدهياً أن يتكئ الروائي على صور بعينها لتفعيل وظائف ذات طبيعة فكرية، وهو ما يمكن رصده من خلال ما تتركه صور بعينها من مؤثرات خاصة؛ لذلك كان للبيانو وقعه الأكيد بما حمله مصيره من قيمة رمزية مباشرة ترتبط بالبيت، حين أهمل وترك ليتهاوى، بعد أن كان مؤشراً لفاعلية الإنسان التي تنتج وتغير وتبدع. وبالمثل حضر المنظار فضاء أزرق جميلاً، ما فتئ يحضر بين الفينة والأخرى، تأكيداً على حنين للأرض الأولى، وانفتاحاً عليها وعلى غيرها من آفاق ممتدة يمكن للرائي أن يستحضرها.

إن كان مراد الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، قد برز حامياً وحافظاً لهذا البيت، فإن الرواية تلقي الضوء على نماذج إنسانية بعينها تعمل على تخريب البيت وهدمه. وهي كما يلاحظ القارئ تمثل نظماً دكتاتورية سلطوية، لم يكن عداؤها موجهاً

لتراث مدينة بعينها، وإنما كانت تتجه بعدائها للإنسانية جمعاء. ومن هنا عمدت الرواية في أكثر من موقع إلى خلق حالة استفزازية، تساهم في خلق وعي نقدي يتشكل ضد هدم متعمد هدفه تجريد الإنسانية من ذاكرتها.

في إطار بحثها عن تلك العلاقة التي تربط الذاتي بالكوني، تبدو لنا الرواية وقد حسمت أمرها بهذا الشأن، وانحازت إلى القول إن هوية الإنسان ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة، وإنما هي رسم على نسيج مشدود، وهو ما ترتب عليه أكثر من مقطع سردي ينحو باتجاه الدفاع عن إنسانية الإنسان، بغض النظر عن جنسه وهويته وانتمائه، لذلك حضرت اليهودية باعتبارها انتماء دينياً لا عنصرياً، وأشاد السرد برجال لم يدينوا بغير محبة الناس وفقاً لتعبير الرواية.

إن كنا نتفق والرواية بأن الحرب دمار وإبادة حين تحركها فكرة التمييز العنصري، إلا أننا كقراء كنا نتطلع إلى حسم أكبر يفصل بين حرب معتدية وأخرى مقاومة، بدلاً من أن يظهر النصر والهزيمة تقلبين طارئين لانهيار الإنسان كقيمة. صحيح أننا لا نعدم في هذه الرواية حديثاً عن حرب مقاومة يخوضها البشر لأنه ليست لديهم بدائل أخرى أمام ظلم البشر، إلا أن لغة حائرة ما فتئت تأتي بين الفينة والأخرى لتضع مشروعية حرب محمد ابن أمية في البشرات موضع تساؤل، وكذلك فعلت إزاء دخول المسلمين إلى الأندلس. الأمر الذي وجه الدراسة إلى أهمية التذكير بضرورة تقويم سلوك الأفراد من منظور تاريخي، يربط الحدث بشرطه الزمني الذي وافقه.

على الرغم من هذه اللغة الحائرة اللايقينية بشأن الحرب والسلم، إلا أن الرواية بدت متعاطفة إلى حد كبير مع عذابات الموريسكيين، وهي العذابات والظروف التي يمكن لقارئ معاصر مهتم بالقضية الفلسطينية أن يستقبلها بمدلولات الوحدة العضوية التي تقوم عليها مسيرة التاريخ؛ بمعنى أن الحديث عن مواقف ماضوية بعيدة لا بد أن يكون له دلالاته الحاضرة في ذهن الإنسان العربي، بما يعيشه من قضايا مصيرية تحضر فيها ثنائية الحرب والسلم على نحو ملح.

استطاعت رواية "البيت الأندلسي" عبر بناء تركيبي جمالي أن تحقق انشغالاً لافتاً بالتحفيز الواقعي، في ما يعد عنصراً من عناصر التشويق، من خلال الإيهام بالحقيقة وتجذير واقعية النص باعتباره حقيقة جرت أحداثها على أرض الواقع، وهو ما انشغلت به هذه الدراسة حين أبرزت فكرة اختراع المخطوطة التي شكلت جزءاً أساسياً من مكونات البنية السردية في العمل. كذلك بدت حنكة المؤلف واضحة في اختراعه فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة، وهي الحواشي التي برزت باعتبارها حيلة مكنت الكاتب من تقديم وظيفة معلوماتية مفيدة، إضافة إلى وظيفتها الفنية التي ساهمت إلى حد كبير في تعزيز فكرة الإيهام بالحقيقي.

لا يغيب عن قارئ رواية "البيت الأندلسي" أن عدداً من شخوصها احتفظ بصلته بالروائي، وكان يفكر بطريقته. لذلك نستطيع القول إن هذه الشخصيات غدت وسيلة من الوسائل التي استثمرها العمل بغرض التأثير على القراء، وبالتالي حضر مراد الشخصية الرئيسية بطلاً مثقلاً بخسارة ميتافيزيقية للوطن، وحضر معه سؤال "الرحيل المستمر والغياب الدائم، الذي بقي الشغل الشاغل لواسيني الأعرج في أكثر من منجز أدبي له. مع ضرورة التنويه في هذا السياق أننا كقراء لم نكن نحس بحضور المؤلف على نحو يضعف من درامية هذا النص السردي.

عموماً نقول إن الرواية تستحضر كماً كبيراً من الأسئلة عبر مونولوجاتها المتناثرة، كما إنها تنحو باتجاه تقنية الأصوات المتعددة. لكن على الرغم مما قد يوحيه هذان الأمران من لغة ديالوجية، فإن الرواية بلا شك ذات طابع براغماتي يدعو إلى الممارسة والفعل، وهو ما يمكن تلمسه من خلال ميل واضح فيها إلى تحديد جملة من القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حواراً في إطار عالمها الخاص؛ فالروائي في نهاية المطاف حريص على طرح قيمه وتصوراته للعالم من أجل ممارسة تأثيره عليه. وانسجاماً مع هذا الحرص كنا أمام بؤرة داخلية متغيرة لم يكتف فيها النص بشخصية واحدة، بل ارتبط بعدة شخصيات متنقلاً من واحدة إلى أخرى،

لكن هذا لم يؤد إلى كسر سلطة الروائي، أو حتى تفعيل حوارية كل ما يطرح من مفاهيم. والقارئ لا محالة يشعر برغبة المؤلف في أن لا يصل المتلقي عما يميل إليه، فالرواة مجتمعون تميزوا بصلابة فكرة ثابتة في عالم شرس يتصارع فيه طرفان.

من هنا جاء الروائي حريصاً على تفعيل شخصياته وتحريكها بما يؤكد رؤية منحازة للحق بوضوح، وهو ما يبرر بقاء شخصية مراد مسطحة تدور حول فكرة صارمة، باعتبارها مالكة لحقيقة واحدة، حقيقة الظالم والمظلوم، بما يعد عوناً لكتابة لصيقة بمؤلف يستعيد شخصية البطل لتقديم رؤياه ضمن أطر عراكية بين ضدين لا مجال للتردد في الخيار بينهما.

يبقى أننا في هذه الدراسة لاحظنا حضوراً لافتاً لشخصيات نسائية، كانت مصدر قوة وعزاء للرجل، إذ وفرت له مصدراً من القوة يضاف إلى قوته. والحب عموماً يبدو مثل الموت، مناسباً للروائي في أكثر أعماله، وهو ما ينسجم وقارئ يريد للحب أن يستمر تعويضاً عن ظلم الناس في الحياة.

وأخيراً يغدو أمراً هاماً التذكير بأن لكل أديب وسائله الجمالية المؤثرة في القارئ، وسواء كانت الرواية ديالوجية أو حوارية، فإن هذا لا يعني مفاضلة جمالية. فالرواية بما تمتلك من وسائط فنية يتفرد بها صاحبها، تصبح بالتأكيد- كما سبق وأكدنا- بديلاً معرفياً راهناً لكثير من الأشكال المعرفية، مما يساهم في تعميق الوعي بامتدادات العالم المختلفة.

رواية (النبطي)
ليوسف زيدان

المقدمة:

تأتي هذه الدراسة لتحديد موقع رواية النبطي[1] بين الأسلوبين الديالوجي والمونولوجي. وهي رواية تنبئ عن خبرة واسعة لكاتب ومفكر عايش نصوصاً تراثية متعددة، وكانت له في نهاية الأمر رؤيته الخاصة في أحداث تاريخية تشابكت وأخرى متخيلة، وهو ما يمكن معاينته عبر رواية شفوية[2] يزعم أنها وصلته عن الخالة مارية، التي تزوجت نبطياً في بداية القرن السابع الميلادي. والرواية تنقسم إلى ثلاثة فصول، يطلق المؤلف على كل واحد منها اسم (الحيوة)؛ في الفصل الأول نستمع إلى مارية وهي تخبرنا عن أيامها في بيت أمها في إحدى القرى المصرية، تستعيد فيها حكايات نشأتها وتفاصيل قريتها الصغيرة، وتخبرنا عن الجامع المسكونية، بما في ذلك تلك العلاقة بين قريتين متجاورتين. يتخلل هذا حديث عن أثر النزاع الذي كان سائداً بين الفرس والروم على مصر بعامة، وعلى تلك القرية الصغيرة بخاصة.

في الفصل الثاني نتابع مارية وهي تحكي لنا عن رحلتها مع زوجها إلى بلاد الأنباط، حيث التنقل في صحراء سيناء وبين الجبال والكنائس والمعابد والبحر، ومن ثم الوقوف على مقارنة تفصيلية بين الأماكن التاريخية المتعددة التي مرت بها، بما في ذلك طيورها ونباتاتها وأهلها ومأكلهم ومشربهم. وفي الطريق تتعرف على أخوي زوجها:

---

(1) زيدان، يوسف، **النبطي**، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2010.

(2) الحكاية هي ثقافة الشفوي المطبوع بالعفوية والبداهة، أو بكلمات أخرى هي إرث خاص في الهوية والزمن، وإن شاع وانتقل؛ تصبح هوية الجماعة وزمنها التاريخي، وذاكرة عيشها. أما الرواية، فهي ثقافة المكتوب التي تركز على ظهور الفرد الكاتب الراوي. انظر، العيد، يمنى، **الكتابة: تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص110.

المودي الذي آمن بالديانة اليهودية، وابنه الصغير عميرو الذي كان مصدراً هاماً من مصادر معلوماتها خلال الرحلة، والنبطي، الرجل الأهم في الرواية مع قلة ظهوره فيها. وفي الفصل الثالث تصل إلى ديار زوجها، حيث تنأى عن بيوتات أهله للسكن بعيداً في مكان منحوت في الجبل. وتنتهي الرواية بعودة البطلة المصرية من أرض الأنباط إلى ديارها.

قلنا إن الرواية تضمنت العديد من المعارف التاريخية والفكرية والإنسانية المختلفة، وهدفنا في هذه الدراسة كشف موقف الكاتب عموماً من جملة هذه المعارف؛ فالرواية ذات بنية عميقة تحتاج إلى تأن في القراءة، بغرض الوصول إلى موقعها بين اللغتين الحوارية والمونولوجية. وهو ما تأمل هذه الدراسة معالجته عبر محاورها المتعددة، آخذة بعين الاعتبار أن هذه الرواية تدخل باب الرواية التاريخية من بابها العريض، وهو ما حتم علينا وقوفاً متأنياً أمام هذا النوع الآخذ بالازدهار في زمننا الحالي، وبالتالي تصبح مهمتنا الوقوف على مقاصد المؤلف، التي توسل فيها أحداثاً تاريخية أخذت لبوساً فنياً سار باتجاه الاحتمال والترجيح على مستوى الظاهر، مع أنه كان يتطلع إلى إرساء قواعد التأكيد والحسم على مستوى الباطن. وهو أمر لن يبدو هيناً للقارئ؛ ذلك أنه نص -كما ستظهر هذه الدراسة- إشكالي، يتقاطع فيه التصريح بالتمويه، ويمتزج فيه الوضوح بالغموض. ناهيك عن أن الوقوف على نوايا الكاتب في الرواية التاريخية-كما يقول لوكاش- أمر له صعوبته الخاصة[1].

علماً أننا كما يتضح في المهاد النظري، سنحاول الوصول إلى نتائجنا بالنظر إلى طبيعة الراوي والشخصيات وعلاقتها بالمؤلف، كما أننا سنتوسل تقنيات فنية معينة تميز الجنس الروائي عن غيره من مثل: الأسلوب اللغوي، والمجاز، والعناصر الجمالية المنتشرة في مواقع متعددة من الرواية، وهذه العناصر الجمالية رهان أساسي، فهي مفتاح حساسية الآخرين من مستقبلي العمل الفني أو مستهلكيه، وقد تكون من الجهة

[1] لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص356.

الثانية بديلاً خطيراً للعمل الفني عن الأخلاقية التي قد ينزع بعض الروائيين إلى عدم الامتثال لأمرها[1]، فهمّ الروائي أحياناً ينصرف إلى الإقناع عن طريق الافتتان، وقد يندمج بعض القراء في هذه اللعبة وتنحسر الضوابط عندهم، فتسود نظرة سطحية على إدراكهم، مردها على الأغلب الافتتان بجمالية الخطاب[2]. ولعل قارئ النبطي يجد آثار ذلك عبر رؤية تحكمها الجلجة أو مواربة أو ضبابية، تقدم حروب المسلمين عبر مساحة من خطوط مستقلة عن مشهدها المرجعي، متخففة من حقيقتها الواقعية، وهو ما يتم طرحه عبر اجتزاء متعمد للمشهد، يظهر المسلمين غزاة ساعين نحو الغنائم.

لا بد في هذا السياق من التنبيه على أن الروائي يحمل خطاباً لا يتوانى عن استغلال علم الإشارات لصنع المعلومة التي يتوجه بها إلى الجماهير، بغية حملهم على الانتصار لها. وقد يضاعف هذه الإشارات، فيغيب مرجعها وما يلازمه من معنى، مما يؤدي إلى إضعاف الربط، أو يؤثر في قدرات التمييز بين الصورة والواقع، فتتجمل الصورة وتبدو واقعاً، تصاب فيه الجماهير بالافتتان من خلال تيار لانهائي لتقابلات إشارية تقود إلى الإقناع بما هو غير حقيقي[3].

وفي هذا السياق لا بد من التأكيد مرة أخرى على أن ديمقراطية العمل الروائي لا تعني حجب وجهة نظر صاحبه عما شاء أن يقوله، ففي نهاية المطاف هناك وجهة نظر معينة يحملها صاحب العمل، ولا وجود لفعل إنساني عاقل من دون غاية، لكن هذا لا يلغي وجوب ظهور مواطن يعترف فيها الروائي بحقوق غيره، ومن هنا تقترن الرواية ببنية كتابية مفتوحة، وتحيل على عالم موضوعي لا يقبل الانغلاق، وتتوجه بالضرورة إلى قارئ محتمل يقبل بالأفكار الجديدة ويدعو إليها، فلم يعد مقبولاً من

---

(1) طرابيشي، جورج، **الروائي وبطله**، دار الآداب، بيروت، 1995، ص9.

(2) العيد، يمنى، **الكتابة: تحول في الكتابة**، مرجع سابق، ص23.

(3) انظر هذا في حديث مايك فيذرستون عن إيديولوجيا نظام الإنتاج الاستهلاكي والترويج للسلطة في كتابه **الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة**، ترجمة محمد عبد الله المطوع، دار الفارابي، بيروت، 1991، ص41-42. وانظر العيد، يمنى، **الكتابة: تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص22.

الرواية أن تلعب دور المربي في شرح العالم واقتراح سبل تغييره، أو وعد القارئ بمستقبل سعيد مضمون الوصول إليه[1]. إن كاتب الرواية التاريخية - في الأصل- لا يكتفي بالمكتوب في الذاكرة، أو بما هو مرجعي عام، ويكون لزاماً عليه استبطان الكتابة بعين ناقدة، تحرص على الحوار وإعادة النظر في مجموعة القيم، فلا يمتثل لروايات ماضوية انتهت في الزمن والتاريخ، وإلا وقع في نقل سلبي سمته التكرار والتلقي السلبي.

ويبقى السؤال الملح هل نجحت الرواية في أن تروي حكايتنا العربية بفضاء روائي يتسع لأكثر من صوت من أصوات شخوصها؟ وهل تفاوتت مستويات الكلام بتفاوت المستويات الفكرية العقدية التي تنتمي إليها شخوصها؟ وهل ترك موقع الراوي فيها فسحة أو مجالاً لتعدد زوايا النظر من الحكاية، أو غابت عنها أهمية تعدد الكلام بتشابكاته وتناقضاته المختلفة، فتضاءل دورها في أن تصبح مرجعاً معرفياً يساعدنا على اكتشاف ذواتنا أولاً، ومن ثم إعطاء منظور لتطور مستقبلي لهذه الذوات ثانياً؟

وفي ما يلي جملة من محاور رئيسية رأت الدراسة أهمية إدراجها لخدمة موضوع الدراسة(النبطي: في إطار اللغتين الحوارية والمونولوجية).

الإطار التاريخي المعرفي:

قد تتضاءل حرية كاتب الرواية التاريخية حين يخوض في موضوعات قوامها أحداث تاريخية واضحة ومؤكدة، - إن جاز لنا الحديث عن دقة متناهية في الخبر التاريخي- ويغدو الإتيان بما يتعارض مع ما هو متواتر ضرباً من ضروب الصراع العنيفة مع مرجعيات متعددة تقف له بالمرصاد. لذلك يلاحظ قارئ النبطي انقطاع تلك الصلة العضوية القوية التي تربط بين الأحداث التاريخية الكبرى التي ينقلها لنا بين

[1] دراج، فيصل، **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، دار الآداب، بيروت، 2010، ص8-9، ص12. من هذا المنطلق اقترن صعود الرواية الأوروبية بمقولات غير روائية كما يقول دراج، منها: الحيز العام، وإمكانية المعرفة، والمواطنة، والتعامل مع الواقع بصيغ متعددة، والإنسان الصانع. فلم يكن صعود الرواية ممكناً من دون هذه المقولات المتحققة التي تحيل إلى جهود فلسفية متعددة، توزعت على كانت، ولوك، ومونتسكيو، وروسو وغيرهم ممن تحدث عن إنسان حر ينجز غاياته بوسائل عقلانية، مطمئناً إلى مجتمع ديمقراطي لا يصادر حقوقه في الكلام.

الفينة والأخرى، وبين شخوص الرواية الرئيسية؛ ففي النبطي لم يشترك أي من تلك الشخصيات في صناعة الأحداث الرئيسية التي كانت تصل عن طريق العائدين من القوافل. وبينما أسهب الروائي في تصوير الأحداث المتخيلة، نجده قد مال إلى ضغط الأحداث المصورة تاريخياً على هيئة جمل متتابعة قصيرة نسبياً، مملوءة بالتغيرات الكبيرة التي يتبع أحدها الآخر في تعاقب سريع.

في تعامل يوسف زيدان مع الشخوص التاريخية الهامة، نلحظ إيجازاً شديداً في عرضه لها خلافاً لتلك المتخيلة، بل نلاحظ ابتعاداً ملحوظاً عن مواكبة المكون النفسي لهذه الشخصيات، وكل ما يحصل أنه يتناولها من بعيد، دون أن يعطيها تجسيداً إنسانياً حياً، فلم تظهر بوصفها كائنات بشرية لها فضائلها وجوانب ضعفها، وصفاتها الحسنة والسيئة. وهو أمر يخالف الموقف الرومانسي الذي يرى أن الشخصيات العظيمة في التاريخ يجب أن تكون الأبطال الرئيسيين[1]. قبالة رأي يرى صعوبة الجمع بين العظمة التاريخية والسمات الإنسانية الأصيلة كما يقول لوكاش[2]، الذي يرى تعارضاً ما بين حتمية معالجة التفاصيل الصغيرة في الفن القصصي، بل حتى التافهة للحياة، والتعرض لبطل تاريخي هام، مما يترك أثره السلبي من حيث الهبوط به إلى المستوى العام للحياة المصورة، بعيداً عن الرسالة التاريخية للشخص المعني[3].

لذلك ترد في النبطي أسماء تاريخية متعددة (عمرو بن العاص، حاطب بن أبي بلتعة، خالد بن الوليد وغيرهم)، فيذكر على سبيل المثال أسلم مزيد من رجال قريش وصاروا مع النبي، فصير اثنين منهم أمراء حرب؛ الأول فارس معروف اسمه خالد بن الوليد، والآخر الذي قابلناه بناحية القلزم. اسمه عمرو بن العاص السهمي[4]. باعتبارهم ممثلي حركات تاريخية وحسب، ولذلك لم تدخل بهذه الشخصيات التاريخية سمات فردية محضة وانتفت علاقتها مع العصر الذي تعيش فيه؛ وكأن هناك تضاداً بين

(1) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص102.
(2) المرجع نفسه، ص50.
(3) المرجع نفسه، ص52، ص54.
(4) الرواية، ص296.

الطابع اليومي الصغير للحياة، وهذه الأهمية الداخلية الصرفة للشخص، أي اللاتناسب بين الشخص والحدث، بين الداخلي والخارجي. ومن هذا المنطلق يقول لوكاش: إن الفرد التاريخي العالمي في الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية[1].

وقد أشار بلزاك إلى أن الفرد التاريخي العالمي -عدا عن كونه شخصية ثانوية- هو في معظم الحالات لا يظهر إلا عندما يأخذ الحدث بالاقتراب من ذروته، بما يسمح لنا بأن نتخيل ونعيش مرة أخرى ونفهم هذا الطابع الخاص لأهميته[2]. وهو ما لاحظناه في "النبطي" التي تضاءل الحدث التاريخي في بداياتها، بينما أخذ في الظهور بكثافة في أواخرها؛ فيحضر عمرو بن العاص ضمن حوار متخيل بينه وبين مارية أولاً إذ يسألها: "هل رأيت في بيوت الناس هناك عدة حرب"؛ فتجيبه: "إن ذلك ممنوع عنهم، وليس في بيوتهم إلا العصي"[3]. ومن ثم تبرز لنا أوامره في ترحيل أهل الأنباط إلى مصر، ليبشروا الناس بقدوم المسلمين لخلاصهم من سطوة حكامهم. يتلو ذلك سلسلة من الأحداث التاريخية الهامة، خلافاً لما كان عليه الأمر في بدايات الرواية، أو حتى وسطها. ولعل هذا يتماشى مع رغبة حثيثة لدى الروائي في إيقاظ شعري للقارئ يدفعه لمعايشة دوافع اجتماعية وإنسانية لشخصيات متخيلة يتمثلها ويشعر بها، وربما يتبنى موقفها قبالة واقع تاريخي يرصد أحداثا تاريخية كبرى. وكما يقول لوكاش أيضاً، فإن هذا الكشف عن هذه الدوافع يقتضي تركيزاً على العلاقات الصغيرة، أو الأحداث غير الهامة ظاهرياً[4].

من هنا جاء التركيز على مارية، وهي شخصية ذات طابع درامي صدامي، كانت له تجلياته في ذلك التناقض الملموس بينها وبين زوجها، لذلك كانت ملائمة أن تكون هي البطلة، كما كانت بلاد الأنباط واستيعابها لأكثر من ديانة البيئة الأكثر ملاءمة لإبراز

(1) لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص176.
(2) **المرجع نفسه**، ص177.
(3) **الرواية**، ص365.
(4) لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، مرجع سابق، ص46.

ذلك التفاوت العقدي الذي تنبع عنه الرواية في أكثر من مكان، حتى وإن لم يكن الدين فيها ليخلق حالة من العداء. لكنها كانت الأنسب في عقد مقارنات خفية بين ديانات مختلفة، خصوصاً في تلك الأحيان التي وردت فيها أخبار عن حروب ذات طابع ديني خارج بلاد الأنباط. وهو ما استدعى تأملاً لموقف المؤلف من هذه الصراعات.

رداً على هذا الموقف السابق، تحضرني بعض الشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً على الصعيد الدرامي، يتوافق مع الدور الكبير الذي لعبته على صعيد الأحداث التاريخية الكبرى؛ فعبد الرحمن الداخل في الدراما التاريخية الشهيرة "صقر قريش" قدم في إطاره الإنساني المركب المتعدد الأبعاد، وقد كانت لهذه الشخصية دواع كثيرة لاختيارها محوراً بطولياً يتمدد بين الفني والدرامي والفكري والمعرفي والإنساني والسياسي؛ لأن حياة هذه الشخصية وسيرتها في سياقها التاريخي تنطوي على أبعاد درامية إنسانية غنية، توصلها لأن تستوي أنموذجاً أو نمطاً إنسانياً درامياً حافلاً بالصراعات وخيوط التطور والانعطافات والتناقضات، وكل هذا يشكل محوراً رئيسياً يغذي العنصر الدرامي ويقويه[1].

([1]) فعبد الرحمن الداخل أنموذج فذ للإنسان الذي يصل بالإرادة الإنسانية إلى حدودها القصوى في مواجهة مختلف أنواع المعيقات والمخاوف والحواجز والتحديات لتحقيق هدف معين يبدو مستحيلاً. تتشابك سيرته مع ظروف تاريخية تمثل مفصلاً خطيراً ماثلاً في تاريخنا العربي الإسلامي هو انهيار الدولة الإسلامية في الشرق، وصعود الدولة الإسلامية العباسية، ثم تجديد دولة بني أمية في الأندلس، وبناء الدولة فيها لأول مرة على أسس قوية وراسخة، بعد أن كادت الصراعات القبلية فيها تطيح بالوجود العربي الإسلامي هناك بعد فترة مبكرة من فتحها. كما يبرز حول هذه الشخصية السؤال الجوهري حول السلطان وإشكالياته وأسئلته الأخلاقية وقضايا الشورى. ويصبح بارزاً فيما بعد أن صقر قريش يحقق حلمه في امتلاك الأندلس وينجح نجاحاً ظاهراً في تأسيس الدولة على قواعد راسخة: هي التي مكنت دولة الإسلام في الأندلس من البقاء زهاء ثمانية قرون، أثمرت حضارة إنسانية باهرة تركت آثاراً عميقة في الدنيا بأسرها، وأسهمت في التأسيس للنهضة الأوروبية بعد قرون. ومع ذلك فإن الثمن كان باهظاً من الناحية الإنسانية والأخلاقية والروحية بالنسبة إلى صقر قريش، حين وجد نفسه يتحول إلى طاغية متوحد مستوحش يعيد إنتاج جلاده الذي فر من سيفه في المشرق. كما طرح المسلسل السؤال عن دور العصبية القبلية في تكوين المجتمع العربي الإسلامي السياسي وفي صراعاته المدمرة. وهي العصبية التي ما زالت فاعلة في الحياة السياسية العربية حتى الآن، وتقف عائقاً أمام التنمية المدنية، وتطوير مؤسسات المجتمع المدني ومفهوم المواطنة. كما يطرح المسلسل خلال ذلك كله السؤال الوجودي عن الإنسان ومصيره، ودور الفرد في صياغة سيرته ومصيره، إلى جانب شبكة الظروف والشروط العامة التي يتحرك فيها. انظر وليد سيف، **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، مرجع سابق.

يبقى التحدي الأكبر أمام مؤلف الرواية التاريخية في توثيق الوقائع التاريخية التي يأتي بها، وعدم الإخلال بالنسق التاريخي، ومعالجة المادة الموثقة معالجة فنية وفقاً لشروط الوسيط الفني المستعمل، ويبدو من الطبيعي أن ننظر إلى "النبطي" باعتبارها عملاً فنياً درامياً في المقام الأول يوظف المادة التاريخية، إلا أن هذه الصفة الفنية لا ينبغي لها أن تجور على الحقائق التاريخية، فتزيفها وتحرفها بدعوى التصرف الفني. فحين ننظر إلى الصور المتعددة التي تحويها هذه الرواية، لا بد من التأكد من أنها تحقق مبتغاها الفني ورسالتها المعاصرة دون الإخلال بالوقائع التاريخية الأساسية، وهو ما سيكون مدار اهتمام الدراسة في صفحاتها القادمة.

صورة المسلمين:

انسجاماً وما كنا قد عرضناه في مهادنا النظري، نقوم باستعراض جملة من المواقف التي تعرض للمسلمين في هذا العمل، نقف فيها على بؤرة السرد وتقنياته المختلفة المستخدمة في هذا العمل قيد الدراسة. يقول سلامة: "النبي القرشي يحارب اليهود ويدفعهم عن يثرب، وسمعت هنا أنه عقد صلحاً مع أهل بكة، عند الحديبية، ثم عاد إلى يثرب التي هاجر إليها قبل سبع سنين..وفيم الصلح إذن؟ لكي يسمحوا له العام القادم بزيارة كعبة بكة، لكنهم لم يعترفوا له بالنبوة..لا تقل نبوة يا سلامة، ربك يقول في الإنجيل: سيأتي بعدي أنبياء كذبة. ألا تعرف ذلك؟ أعرفه يا سيدنا أعرفه. ولكن هذا أخي النبطي، يزعم أيضاً أن وحياً يأتيه"[1].

نكون في المثال السابق أمام أسلوب درامي، أو مشهد تمثيلي حواري، ينقل فيه سلامة أخباراً تواردت عن النبي محمد عليه السلام، يتبعه رد من رجل الدين المسيحي، فيما يبدو للقارئ تعبيراً خالصاً عن الرأي، دون تدخل من الراوية مارية؛ فالمشهد

(1) الرواية، ص174.

دار جرير للنشر والتوزيع

عموماً يتخذ طابعاً حيادياً، تتولى فيه الراوية نقلاً غير متحيز، يتابع من خلف كما تبدت إلى مسامعه الأحداث.

لكن الأمر يبدو مختلفاً حين يعرض لشأن امرأتين صغيرتين يتيمتين، يحرص على تقريبهما إلى القارئ بوصف لا يخلو من غاية، فإحداهن لم تتجاوز العاشرة، والأخرى "وجهها أبيض من غير سوء، وشعرها كثيف جعد، يميل لونه البني الغامق إلى اصفرار خفيف.."[1]. فهما خائفتان، وسلامة يطلب من مارية أن تؤنسهما. وأنت لا تملك سوى التعاطف مع هاتين المخلوقتين اللتين دفعها الدوق هدية للنبي محمد. كذلك جاء سؤال مارية عن حاجة النبي بالنساء لاستثارة القارئ وتعزيز موقفه باتجاه عدم الارتياح، وهو أمر يجد تعزيزاً له في رد عميرو "أنبياء العرب يحبون النساء، وأنبياء اليهود أيضاً"[2]. وهو موقف يقترن ببؤرة سردية داخلية متغيرة، يعمد فيها الروائي إلى أكثر من شخصية لنقل الحدث؛ (مارية، عميرو، سلامة) كل من هذه الشخصيات يتبنى وجهة نظر واحدة تدفع باتجاه لا يخلو من إدانة لظرف وضع هاتين الطفلتين في موقع الخوف.

على العموم، لم تظهر المرأة وفقاً للمرجعية الإسلامية على نحو إيجابي، وسلامة إذ يقرر استغلال زوجته وخذلانها، يستند إلى مرجعية دينية يقول فيها نقلاً عن النبي محمد عليه السلام: "يزوج المؤمن في الجنة اثنتين وسبعين زوجة، سبعين من نساء الجنة واثنتين من نساء الدنيا"[3]. على الرغم مما يبدو من أن الراوي يتابع من الخلف، وينقل

---

(1) الرواية، ص190.

(2) الرواية، ص186. يضعنا زيدان هنا في حيرة أمام حقيقة الشخصية التي أهدت مارية إلى الرسول عليه السلام، فحسب روايته، كانت هدية الحاكم الروماني، وهو أمر يتناقض وما هو معروف من أن المقوقس صاحب الاسكندرية هو الذي بعث بهاتين الجاريتين هدية إلى النبي محمد عليه السلام. وهو- أي المقوقس- من يرد ذكره في مكان آخر في الرواية، حيث يقول فيه: "الآباء الكبار يهربون إلى جهات بعيدة، فراراً من أسقف ملكاني رهيب، جلبه لنا الروم أواخر الخريف الماضي، من جهة القوقاس. ارسلوه إلينا ليحكم البلاد، ويشيع الرعب في قلوب اليعاقبة الفقراء". انظر: الرواية، ص236.

(3) الرواية، ص353.

دون تعليق، متنصلاً من مسؤولية ما يحكيه سلامة، إلا أن هذا لا يعفي الروائي من مسؤولية ما، وكان أحرى به لو أنه فتح مجالاً لوجهة نظر أخرى مقابلة، خصوصاً أن من أسلم من الأنباط-ومنهم سلامة- انطلق من منفعة خاصة تتعلق بكسب المال، وتجارة السلاح والخيول والعبيد، وبالتالي فإن ما يرويه سلامة لا يمثل إلا طبيعة نفعية وصولية بحتة. علماً أن هذا الربط بين الدخول في الإسلام والمنفعة على النحو المكثف الذي يرد في الرواية يتطلب ما يثبته.

لو قدر لهذا العمل أن يترجم ويخاطب الغرب لفرح كثيراً بالصورة التي يقدمها عن المسلمين؛ فما نعرفه عن الدين الإسلامي أنه نصر الضعفاء، وفتح أبواباً كثيرة لإلغاء الرق، وهنا نقف بحذر وتوجس لما يوحيه مشهد يرصد معاملة حاطب لرجل أسود، وهو ما تظهره مارية بالقول: "ضرب في طريقه الرجل الأسود النحيل..وزعق فيه: فيم تحملق يا عبد السوء، أسرع... بعدما الخطف قلبي مرتين. الأولى للغزال المصروع بالسهم، والأخرى للعبد المصفوع بالقوس"[1].

ومن ثم تعلق: "العبيد سود. ليس على رؤوسهم عمائم، وعلى وجوههم علامات الذلة والانكسار. زوجي وإخوته، ليس معهم عبيد"[2]. "وهم-أي الأنباط- إلى هذا يحترمون النساء، ولا يضربون الزوجات. ويحبون للمرأة أن تتاجر بأموالها كما تخبر الراهبة مارية[3]. والحدث هنا تنقله مارية كما شاهدته بأم عينها، وبالتالي يصبح قولها حقيقة معرفية ثابتة، تقر بظلم الإسلام للعبيد. وهي أي مارية، يتوافق وعيها في كثير من الأحيان ووعي المؤلف، وهو ما سنفصل الحديث فيه لاحقاً.

لو نظرنا في الحقول الدلالية التي ما فتئت تطلع علينا في حديث الراوية عن الإسلام والمسلمين، لوجدنا أنها ترتبط إلى حد كبير بأعمال الغزو والتعطيل، وهو ما

---

(1) الرواية، ص188.
(2) الرواية، ص191.
(3) الرواية، ص 275.

يرد في الرواية عن طريق أخبار متناثرة، تأتي بين الفينة والأخرى إلى بلاد الأنباط، فنجد الآتي:

- عدم صلاحية الزراعة في اليمن بسبب حروب المسلمين.
- أهل الطائف يتوقعون غزو النبي القرشي.
- المسلمون يغزون أطراف دولة الروم.
- المسلمون استولوا..المسلمون يغزون النواحي..يهددون سلطان الروم والفرس. المسلمون عازمون على امتلاك المشارق والمغارب. عادوا إلى يثرب بما حصلوه من هدايا وأموال. المسلمون يدفعون غير المسلمين من الجزيرة.
- ...صالح النبي على مال يؤديه له كل عام...الخليفة يصالح على مال يدفع له.
- أبو بكر سار على نهج النبي وأرسل جيشاً..الذين ارتدوا حوربوا وعادوا إلى الإسلام.

يقع قارئ هذه الرواية أمام حشد هائل من الإشارات التي تنتمي إلى حقول دلالية معينة (الاستيلاء، الغزو، التهديد، الغنائم، امتلاك، هدايا، أموال)، تجيش جميعها بغرض وضع المسلمين في إطار معين يدّعي الحياد والموضوعية، وتبدو مارية مجرد ناقل لما يحصل، فكما تنقل هذه الأخبار كما وردت، نجدها تنقل بعض الأخبار الخاصة عما يجري على أرض الأنباط، فيما يبدو أمراً حقيقياً كحقيقة ما ترويه عن ولادة نعسة. ونحن هنا لا نقول إن الأخبار التي تنقلها غير مثبتة تاريخياً، لكن ما يدس بين هذه الأخبار من أحكام، تظهر الإسلام والمسلمين أنهم غازون معتدون وحسب.

والقارئ لا محالة قادر على أن يدرك ما أصاب مارية من إحباط متصاعد، كلما اقترب المسلمون، فنجدها تقول: "أنا ضائعة.. ضائعة تماماً..النبطي عاد لسكنى المجلس.. المسلمون غلبوا الروم، عند ناحية تسمى اليرموك"[1]. كذلك كان حال النبطي، فحين وصل عمرو بن العاص كان ينظر إليهم بعين غير راضية[2]، ولهذا دلالاته إن أخذنا

(1) الرواية، ص363.
(2) الرواية، ص364.

بعين الاعتبار مكانة النبطي في هذه الرواية.

كما لا يخفى على القارئ إدانة مبطنة للغنائم تظهر حين قدمها سلامة هدية لزوجته فقالت: "قال إنه اشتراها لي من الشام، وقال قلبي إنه يكذب"[1]. كذلك تعزز فكرة المكاسب المالية التي يجنيها المسلمون من حروبهم بقولة عمرو بن العاص: "فمن دخل منهم معنا في الدين، صار عليه خراج أرضه، ومن بقي على نصرانيته دفع الجزية عن يد وهو صاغر"[2].

وتسوء الصورة أكثر حين يظهر الأنباط جواسيس للمسلمين، يدفعونهم عن أرضهم إلى بلاد لا يعرفونها ويبقى كبارهم –أي المسلمون- في يثرب، فيقول سلومة للنبطي: "لا شأن لنا يا أخي، بالجزيرة والشام. وما نحن إلا جواسيس المسلمين وعيونهم في البلاد، وإذا قالوا لنا ارحلوا، فلا بد من الرحيل"[3].

ويعجب القارئ حين يجد أن زيدان يختزل كل الحروب التي تمت بين جيش عمرو ابن العاص والحاميات الرومانية، منذ دخوله العريش إلى بلبيس فحصن بابليون والبهنسا. فنجد الآتي: "بضعة آلاف. كيف، ومصر يحرسها عشرات الألوف من جند الروم، الرابضين داخل أسوار الحصون؟ سيهربون أو يسلمون. وقد بلغني اليوم أن جند الروم من حراس الحدود، أخلوا العريش، ليفسحوا أمام ابن العاص الطريق..أخلوها له من قبل أن يزحف نحوهم"[4]. "تكلم عميرو بأسى..مفاده أن الأنباط سوف يذوبون في البلاد، لا محالة"[5]. مما يوحي بشكل ملح أن دولة الإسلام قامت بطرق ملتوية أذابت الأخر، وهو ما يعززه إعطاء بنيامين الأخ الأصغر لمارية مفتاح بيت عائلته القبطية إلى سلامة، في إشارة رمزية إلى أن العرب معهم مفتاح مصر

(1) الرواية، ص363.
(2) الرواية، ص369.
(3) الرواية، ص370.
(4) الرواية، ص371.
(5) الرواية، ص371.

قبل أن يصلوا إليها[1]. حتى إن دخول الإسلام كان من باب النفاق؛ فمارية أسلمت وهي لا تعلم شيئاً عن الإسلام!

وحين وصل خبر هدم كعبة اللات بالطائف وقتل كاهنتها الكبرى إلى أم البنين، يقول الهودي: "نبي المسلمين دخل بكة منتصراً، وحاصر الطائف بعد شهر، فهدم كعبة اللات الكبيرة، وقتل الكاهنة الكبرى، وسلب الغبغب"[2]. تقوم بعدها أم البنين بمشهد مؤثر، وتبكي بكاء شديداً، تتبعه بحركات عصبية وانفعالية، وتسقط ميتة عند اللات التي كانت تطوف بها كل صباح.

قد يقول قائل إن المؤلف ينقل نقلاً حيادياً، أو أنه ينقل الوقائع كما هي، أو كما بدت لعين الراوية المراقبة، لكن القارئ بمقدوره تلمس موقفه الحقيقي، وهو موقف رافض لكل ما تؤتي البعثة الإسلامية أكله، فمما لاشك فيه أن تركيز الراوية على مفردات بعينها لا يخرج عن كونه إشارات سيميائية تضع المسلمين في إطار سلبي غير محبوب يكشف موقف الكاتب، كذلك تفعل شخصيتا مارية والنبطي اللتان أضر بهما الإسلام، عدا عن شخصية الأم الطيبة التي أحبتها مارية، وقالت بعد موتها الذي توافق وهدم اللات: "تركنا النبطي وانصرف فجأة إلى ناحية حجرته، كأنه لم يشأ أن يسمع من أمه الشهقة الهائلة، ويرى وقوعها المريع وقد احتضنت بين ذراعيها الحجر الأبيض المكعب...ماتت أم البنين، وصرت وحدي"[3].

إضافة إلى ما سبق، فإن القارئ يستطيع بسهولة تلمس حالة مارية النفسية التي ازدادت اكتئاباً باقتراب حركة الإسلام والمسلمين إليها، فنجدها تقول: "في صبيحة شتوية دافئة، امتد الفجر حتى الضحى؛ لأن الشمس لم تشرق من خلف السحاب. في

([1]) وانظر هنا بركات، عمرو علي، **يوسف زيدان يؤكد في رواية النبطي أن فتح مصر تم بالخديعة**، جريدة القاهرة، 4/ 1/ 2011.

([2]) **الرواية**، ص310.

([3]) **الرواية**، ص311.

الأجواء ريح غير هادئة، وفوق الأرض غبار غريب عن أيام الشتاء. قمم الجبال مكللة بسحاب أسود، ينذر بعاصفة عتية.."[1]. ففي هذا الوصف ما يكفي لتلقين القارئ كل ما يحتاجه لإتمام عملية الفهم باتجاه رؤية قاطعة أرادها الروائي، وعبرت عنها راوية لم يخرج تفكيرها عن تصورات ثابتة تتوافق ووعي المؤلف.

صورة اليهود:

خير من يمثل اليهود في هذه الرواية هو الهودي، الذي يغضب بشدة حين ترد إليه أخبار إخراج اليهود من الجزيرة العربية، وقتل سادتهم، وسبي نسائهم، حتى إن الروائي يستخدم كلمة اغتيالات مع أسماء اليهود الذين قاتلوا الرسول على لسان الهودي، وهم في نهاية الأمر استجابوا لطلب المسلمين في الهجرة إلى مصر كي يمهدوا لأمراء الحرب، وهو ما سبقته مواجهات دامية بين المسلمين واليهود.

يحاول المؤلف أن يظهر رأياً يفرق فيه بين يهود يثرب وخيبر، ويهود الشام وفلسطين، وذلك إثر دعوتهم كي يلتقوا مع أمراء حرب المسلمين "لكن المسلمين يقتلون اليهود؟ لا..كان هؤلاء أهل يثرب وخيبر، وكانوا يؤذون النبي محمداً، وخانوه، فحاربهم وطردهم. يهود الشمال أهم من هؤلاء الهالكين، وأعرق في اليهودية.."[2].

والقارئ لا يفتأ يحس بتلك الهالة اللطيفة التي يوضع في إطارها الهودي، فنستمع إلى مارية تصفه بالقول: "وحده تجلله سحابة من أسى. هو دوماً حزين، غائم النظرات. لكنه بين الناس، تختلف الحال عما يكون عليه إذا انفرد. لعله يخفي بنظراته الحادة إليهم، وبكلامه الأحد، حزنه"[3].

والرواية تحشد على نحو ملحوظ فكرة الفتك باليهود من كل اتجاه؛ فالروم

---

(1) الرواية، ص310.
(2) الرواية، ص342.
(3) الرواية، ص 207.

يحرضون عليهم في الشمال، والكنيسة غاضبة عليهم لأن أجدادهم قتلوا المسيح، والنبي يغتال كبارهم، وهو ما يصلنا من وجهة نظر الهودي أيضاً حين يقول بحنق عظيم: "يغتال أسير بن زارم، وقبله سلام بن أبي الحقيق، وكعب بن الأشرف، وأبو عفك..وليته يكتفي..وها هو الآن يغزو خيبر، ألم يكفه غزو بني قينقاع وإجلاء بني النضير، وقتل بني قريظة وذبح رجالهم عياناً وسبي النساء؟!"[1].

لذلك يأتي هؤلاء اليهود إلى أرض الأنباط للسكن في الخور فراراً من حرب النبي القرشي، ومن المقتلة الهائلة التي تجري في نواحي الشام. ويبدو للهودي أيضاً "إن اليهود الذين سكنوا الخور معظمهم نساء وأطفال، والذين سيأتون ويسكنون معهم، أناس طيبون مثلهم. ولا شأن لهم بالفرس ولا بالروم..قالت أم البنين..لكنك أسكنتهم الخور، فماذا لو أغرقهم السيل إذا اجتمع ماؤه هناك؟ السيل لم ينزل منذ سنتين، والنجاة من الماء أهون من التعرض للسيف"[2].

هذا لا يعني أن المؤلف يتبنى كل ما يرد على لسان الهودي، فكثير من المواقف، خصوصاً ما يتعلق بالمرأة من منظور العقيدة اليهودية، هو محض تعبير عما يوجد في العقيدة الدينية، وقد لا تعبر عن رأي المؤلف نفسه، لكن مجريات الأحداث تجرنا إلى الاعتقاد بأن المؤلف شديد التعاطف مع اليهود؛ فالنسوة هنا لا يحببن سارة لأنها أجمل من بناتهن، ولا يحببن أهلها لأنهم يهود[3]. والحصان الذي أتى به سلامة بعد دخوله الإسلام رفس الصبي اليهودي المسكين وقتله، وسلامة يصيح في أهله المتحلقين حوله كأنهم المعتدون[4]. وعميرو يقول لليهود: "إياكم والجرأة على أسيادكم يا كلاب"[5].

والراوي إذ يختار أن ينقل صورة اليهود من خلال وجهة نظر شخصية قصصية

([1]) الرواية، ص263.
([2]) الرواية، ص296.
([3]) الرواية، ص213.
([4]) الرواية، ص358، ص359.
([5]) الرواية، ص360.

هي الهودي، تاركاً لها حرية الإعلان عما تعرفه من أحداث وأحاديث، فإن هذا يدخل في صميم بؤرة سردية داخلية، كانت على الأغلب ثابتة، بمعنى أنها وردت على نحو كثيف عبر الهودي وحده. إلا أن هذا لم يستمر طويلاً، ذلك أن الراوية مارية تعود إلينا، بما يعد تحولاً إلى شخصية أخرى، لكن هذا التحول كان شكلياً، ذلك أن مارية، بما هي صوت الكاتب وعقله تبدي تعاطفاً شبيهاً مع اليهود، يظهر بدخول سلومة عليها "وهو يصيح حانقاً، بأنه سيطرد اليهود من السيق". وما كان منها إلا أن ترجوه ألا يفعل، "فهم مساكين، ويؤنسون المكان"...فتوافقه بعدما وعدته ألا تأكل شيئاً من صنعهم، لأنهم قد يدسون السم في الطعام[1].

الأنوثة والذكورة:

كان لا بد لقارئ هذه الرواية أن يلتفت لصوت الأنثى فيها، وهو أمر لا يخرج عن نطاق ما نبحث فيه من تعددية صوتية في أسلوب الروائي، وإن كانت شكلية السمت في بعض الأحيان. حسب الفلسفة الطاوية/ Taoistic، هناك مبدآن يحددان ديناميكية الحياة: أحدهما ذكوري، يدعى يانغ، والآخر أنثوي، يدعى ين. وهناك أيضاً جانب أنثوي في الرجل، وآخر ذكوري في الأنثى، وهو كشف يظهر امتداد المرأة في ذوات الرجال، كما يكشف امتداد الرجال في ذات المرأة.

في كتابه "آفاق جديدة لدراسة الإبداع" يكشف الدكتور عبد الستار أن "تحقيق الإبداع أو الاستعداد له، يحتاج إلى تحقيق توازن مماثل بين تقبل الدور الذكوري أو الأنثوي على السواء"[2]. ويخلص إلى أن المبدع يكون أميل إلى التعبير عن مظاهر الجنس الآخر، لذلك يظهر المبدعون من الذكور بمقابلتهم مع غيرهم من المبدعين قدرة على التطور بخصائص شخصياتهم، ترتبط بالتعبير عن الأنوثة مثل الحساسية المرهفة،

---

(1) **الرواية**، ص360.

(2) إبراهيم، عبد الستار، **آفاق جديدة لدراسة الإبداع**، الكويت، وكالة المطبوعات، 1978.

والتعبير عن المشاعر والاهتمامات الجمالية والعاطفية[1]. علماً أن هذا الفصل القاطع في نسبة الجمال والعاطفة إلى المرأة يجب أن يعاد النظر فيه.

ولعلنا في هذا السياق مجبرون على استحضار مفهوم(الأنيما والأنيموس) لدى يونغ؛ فالأنيما هو النمط الأنثوي لدى الرجل الذي اكتسب أنوثة نتيجة حياته مع المرأة عصوراً طويلة، أما الأنيموس فهو نمط ذكوري لدى المرأة، وهما يعملان بوصفهما صوراً جمعية تدفع كل جنس إلى الاستجابة لأفراد الجنس الآخر لفهمهم؛ فالرجل يتفهم المرأة بفضل ما لديه من أنيما، والمرأة تتفهم الرجل بفضل ما لديها من أنيموس. وعليه يصبح الكتاب الذكور قادرين على أن يرسموا صوراً للأفكار التعويضية عن الأنثى في داخلهم، بأبعادها السلبية والإيجابية من خلف قناع خلف الشخوص الروائية الأنثوية[2].

بهذه الروح الأنثوية نستمع إلى مارية تقول: "بقيت بعدها بشهرين، أعتقد أن باطني سوف يفيض دماً كل عام، مع فيضان النهر. لكن الماء انحسر ثانية إلى باطن النهر، وفاض مكمني بالدم من جديد. فعرفت أن نهرنا يفيض كل سنة، وباطني فيضانه كل شهر"[3]. والعمل إذ يستحضر فعل الخصوبة لدى الأنثى، لا يفتأ يستحضر مارية بلسان الأنثى التي تنعى جانباً هاماً فيها وتقول: "فلأي شيء أعيش، وقد تعاقبت على قلبي الأهوال وفسقت بيضتي، فما عادت تصلح للتفريخ. الدجاجة التي لا تفرخ، يذبحها الناس فتكون طعاماً، لأنها لا تستحق طعامها"[4].

وبلغة أنثوية بحتة تتحدث مارية عن ثوب الزفاف واصفة إياه بأنه "من قماش الوصلة التحتانية، بكل ثوب، أخذت أمي قطعة خاطتها مكشكشة بإبرة التنجيد

---

(1) عوض، ريتا، **الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية**، مجلة العربي، العدد541، ديسمبر 2003.

(2) ووكر، ستيفن إف، **يونغ والبولغيون والأسطورة**، ترجمة جميل الضحاك، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب.

(3) **الرواية**، ص80.

(4) **الرواية**، ص331.

القوية، في حذاء خشبي النعل جلدي الوجه. فصار وجه النعل مغطى بالقماش المزين من وسطه، بالشريط الملون الذي يؤطر أطراف الثوب"[1].

وتقترب الرواية أكثر من طبيعة المرأة حين تحدث مارية نفسها قائلة: "سوف تكون بداخلي امرأتان تتقلبان، إحداهما مثل أمي وديعة كالحمامة، وطيعة. والأخرى مثل دميانة فواحة كالزهور، وفاتنة... حدقت مرات إلى المرآة، فرأيت المرأتين المختبئتين بداخلي. ورأيت بينهما امرأة صاخبة كالأطفال، تود لو تجري تحت عناقيد العنب عارية، مرسلة الشعر، بريئة من كل الهموم..بداخلي نساء كثيرات"[2]. أو حين تقول: "أحب من أعمال البيت، إطعام بنيامين ونشر الغسيل ورعاية الدجاجات، وأكره الكنس وغسيل المواعين وخرط البصل"[3].

الرواية ما فتئت تقدم رؤى مختلفة عن المرأة في أذهان شخوص متعددة، يمثل كل منها معتقداً دينياً بعينه، لتخلص منها أن الديانات كلها-حسب الرواية- لا تعطي المرأة حقها. هذا ما كان من أمر اليهودية التي يمثلها الهودي حين يقول إن الرب قد غضب على آدم "لأنه أطاع امرأته ولم ينتبه إلى خيانتها، وأكل معها من شجرة المعرفة.."[4]. كما يظهر على لسان الكاهن الذي أكد "أن الرجل رأس المرأة، لأن حواء هي التي غوت، وآدم ما غوى، لكنه اكتوى بنار الخطية. ولأن الرجل لم يخلق من أجل المرأة، بل المرأة خلقت من أجل الرجل. هكذا قال. ثم قرأ من الإنجيل: ليخضعن لرجالهن كما للرب، لأن الرجل هو رأس المرأة، كما أن المسيح رأس الكنيسة"[5]. وكنا قد رصدنا ما يعتقده من شأن المرأة لدى المسلمين قبالة ما يقيمه الأنباط من وزن لها "فأنت ذاهبة إلى

(1) الرواية، ص87.
(2) الرواية، ص88.
(3) الرواية، ص94.
(4) الرواية، ص301
(5) الرواية ، ص139

مضارب الأنباط التي بجوف الصحراء، وهم هناك يحترمون النساء"[1].

يبقى أن المرأة مضيق عليها، حتى في تلك البلاد التي تحترم المرأة، وهو ما تعبر عنه مارية بالقول: "وددت لو أغطس في الماء مثلما يفعل الرجال، وزوجي، لكنه ما دعاني إلى ذلك. دخل في الماء على مبعدة من الرجال، حتى غطى به صدره وراح يلوح لي كل حين، ويضحك، وأنا متكومة تحت الأردية السوداء، وستور الرأس والوجه. حظ الرجال من الحياة، أوفر من حظ النساء"[2]. أو حين تقول: "لو يسمح لي زوجي، فأرفع عن وجهي نقابي، وأملأ صدري من هذا الهواء..في السفينة نساء أخريات، مثلي منقبات الوجوه بالستور السود، ولا يشتكين. علي أن أستكين، إلى حين وصولي إلى بيتي، فأتحرر هناك وأرتاح"[3]. "ولو أستطيع لجلست في هذه الحجرة، حرة الوجه بلا نقاب"[4].

أما رأي المؤلف، فنستطيع أن نرصده على الرغم من هذه التعددية، فهو يبدو جلياً وإن صدر على لسان مارية بلغة شعرية مجازية، حيث تقول: "ذكور الصراصير تنادي بالصفير ليلاً، وذكور الحمام تنادي بهديلها نهاراً، والقمري يطلب أنثاه، بأن ينوح. أنا ما ناداني أحد بأي صوت، ولما نوديت، لم يهدأ الزمان شهراً واحداً لألبي النداء"[5]. وهو تكامل حتمي تفرضه الطبيعة مهما ظهر خلاف ذلك، وعليه فإن "ذكور الكائنات لا تزال تدعو إليها الإناث، غير عابئة بمجيء الجنود"[6].

هذا التكامل يظهر جلياً في قول النبطي في معرض إجابته عن بعض الأسئلة الوجودية، فنستمع إليه وهو يقول: "..ولما طالت وحدته، صنع الإنسان على مثال الأم

(1) الرواية ص183.
(2) الرواية، ص206.
(3) الرواية، ص207.
(4) الرواية، ص209.
(5) الرواية، ص121.
(6) الرواية، ص130-131.

والابن، وصيره امرأة ورجلاً. فكل امرأة أم، وكل رجل ابن..ومن أنفاسه وأنفاس أمه، جعل روح الإنسان جامعة بين أنوثة الأم وذكورة الابن. ومن يومها راحت الروح تتعاقب في حيوات متتالية، فتصير نفوساً للأحياء إلى حين، وتنتقل ما بين أنثى وذكر. فتولد مع الجسد وتموت بموته، ثم تحيا في جسد جديد، لأنها خالدة والجسد فان..ومن هنا، يكون في كل ذكر أنثى، وفي كل أنثى ذكر. إجلاء لأمر كان قد قدر، وإفشاء لسر طالما استتر، وإبهاراً لعين الذي فهم حين نظر"[1].

أما أن يكون في كل أنثى ذكر، وفي كل ذكر أنثى، فتعني حسب النبطي:

"المرأة والرجل وجهان لجوهر الإنسان، وكلاهما يقترب من الآخر في ابتداء العمر، وفي أواخره. فالرضع يتقارب فيهم الذكر والأنثى، ثم يبتعدان إذا ما صارت البنت جارية، والولد صبياً. وينجذبان حين ينفصلان، ويتحرقان لحل الذكر في الأنثى؛ ليكتمل باجتماعهما معنى الإنسان. وقد سمي الذكر، الإحليل، من الحل. فإذا شاخ أحدهما، عاد بحالة وأقترب من الآخر. فتصير العجوز كالرجل، وقد ينبت في وجهها الشعر. ويصير الشيخ حنوناً كالإناث، وأمومياً مثلهن. فكأن العجوز تصير أباً، ويغدو الشيخ أماً. ويكفان عندئذ عن الاشتياق والتحرق"[2].

وتحضر الأنثى في أكثر من موقف في هذه الرواية، فالأرض في الصحراء "ما عادت مسطحة مثلما كانت، وإنما نهدت أمامي وتقببت، فرأيتها في المدى كمثل نساء حوامل، على ظهورهن مستلقيات"[3].

"واليوم، بعد الغروب، شعرت بوجع ظهري المنذر ببدء فيضاني، وعرفت أن الوجع سيجتمع علي..."[4].

([1]) الرواية، ص231-232.
([2]) الرواية، ص281.
([3]) الرواية، ص198.
([4]) الرواية، ص202.

يظهر الجانب الأنثوي في الذكر حين يتحدث زيدان على لسان مارية، كما يعود الجانب الذكوري لديه في الظهور في الأنثى في مواقع متعددة في جزء تال من الرواية، فلا يملك قارئ صفحات بعينها إلا أن يحس بلغة الذكر وأحاسيسه تجاه المرأة وهو يقرأ ما تفصح عنه مارية وهي تصف ليلى: "ليلى كحيلة العينين، ومليحة. تعلو وجهها سمرة جذابة. وإذا انزاح ستر رأسها، انكشف شعر فاحم كثيف، ما رأيت أجمل منه. حين تضحك، يصير وجهها أجمل. لأن أسنانها باهرة بالبياض، وسمرة وجهها تزيدها بياضاً. في صوتها بحة محببة، وليونة لا أقدر على مثلها. ويزيدها رقة، ميل رأسها وتبسمها حين تتكلم. على شفتيها سمرة لطيفة يسمونها هنا اللمى، ويسمون صاحبتها لمياء.."[1]. أو حين تقول عنها:

"أحب حكايتها وطريقتها في الكلام، وحين تصفو، وتميل وجهها فينهمر شعرها الناعم الفاحم، إذا انزلق عن رأسها سترها. وحين تبتسم، تلمع بين سمرة شفتيها أسنانها، كأنها نجوم مصفوفة تزين سواد الليل. ليلى غامضة، كالليل وحالكة، وحافلة بالأسرار.. أنا مثل النهار"[2].

"أغلقنا خلفنا البابين، وفرشنا على الأرض بساط النوم، وألقينا عليه الوسائد، ثم أوقدنا ناراً لنستدفئ.. حين لامس الضوء وجهها، وقد طوت تحت رأسها شعرها كالمخدة، رأيتها أجمل"[3].

"نمت بعدما نظرت طويلاً في عينيها، فكنت في صحوي كأني نائمة، وفي غفوتي كأني أراها. عيناها أدفأ في الضوء الخافت، ولونهما العسلي يلمع ألقاً"[4].

وفي هذا الموقع من الرواية، يقف القارئ ملياً ليبحث عن كنه هذه العلاقة، فهل أراد الكاتب أن يؤكد رؤية وجودية ما؟ فما كان تعلق مارية بليلى ليخرج عن تعلقها

---

(1) الرواية، ص252.
(2) الرواية، ص317.
(3) الرواية، ص318.
(4) الرواية، ص319.

بالنبطي، بما يحمله هذا التعلق من دلالات خاصة. "عيناها تشبه عينيه. لكنه يغض الطرف دوماً ولا ينظر إلي، وهي قوية النظرات، وعميقة، وجريئة تلسع القلب. كأن عينيها كهف، فيه شهد مصفى.."[1].

ولعل ارتفاع اللغة الشعرية في هذا المقام ينبئ عن عودة الوجه الذكوري للروائي، على لسان مارية؛ فلا بد أن يكون صاحب هذه الكلمات ذكراً، وإن قالت لنا الرواية عكس ذلك، ولبست لبوس الأنثى.

يدفعني إليها غموضها،

وبقربها يغمرني إغواء ملتبس، مستحيل.

واشتهاء يُميل..

أحار فيّ، وأتوه فيها، وأضيع

لا يدلني غير اشتهائي المشتعل، المشتبه علي:

أهو للشهد المصفى والعسل الكثير،

أم للوجع الحارق ولسعات الزنابير

ولدم حار، حائر، يسيل

ولا يسيل[2]

التناسخ:

يقول النبطي: "دوران الحيوات هو خلود الأرواح بعد فناء الأجساد. ففي حيوة، يولد الإنسان أنثى، لتتحقق الروح بمعاني اللات وأسرار الأمومة. وفي الحيوة التالية، تولد الروح بعد موت الجسد، في ذكر. كي تستكمل التحقق بمعنى إيل، وتحصل أسرار

(1) الرواية، ص319.

(2) الرواية، ص320.

الأبوة. تسكن الروح في دوران حيواتها جسم أنثى، ثم ذكر، ثم أنثى. ومن قضى حياته جاهلاً، ذكراً كان أم أنثى، بقيت روحه بعد الموت حيناً، معذبة، لا قدرة لها على الانبعاث من جديد. فتظل هائمة حتى تتطهر مما كان في الحيوة السابقة، وتتهيأ للحيوة التالية..فإن كانت الحيوة السابقة شراً وظلماً، بقيت الروح بعد الوفاة حيناً حبيسة صخرة أو حجر. وهذا اسمه الرسخ. وبعد هذا الحين ترتقي، فتحل بجسم حشرة أو نبات، وذلك هو الفسخ. ثم ترتقي إلى جسم حيوان غير آدمي، وهو ما يسمى المسخ.. وتعود أخيراً إلى النوع الإنساني، ذكراً كان أم أنثى، فتصير الروح نفساً إنسانية، وهذا هو النسخ"[1].

لكن هل جاء التناسخ بمعنى احتضان الأشياء موحدة ومتبدلة معاً؟ وهل قصد إلى القول بوجود روح واحدة تسري في الموجودات جميعاً؟ وهل هناك حوار خفي بين الأحياء والأموات وبين الجماد والكائنات الحية؟ هل ما يموت ينبثق في شكل جديد؟ وهل بإمكاننا القول إن التبدل والتحول يوحد المجموع؟

لا شك أن رسم الفصول وتقسيمها إلى ثلاث حيوات يحمل تكريساً قوياً لفكرة التناسخ في الرواية، فكما بدت الذكورة والأنوثة موحدة ومتبدلة معاً، فإن لهذه الفكرة إرهاصاتها المتكررة في هذه الرواية؛ ففي الفصل المعنون (صدمة الصحراء) تقول مارية: "ولم نمر بالبقعة التي سميتها يوما في سري، آخر العالم..العالم لا آخر له، ولا آخر للطرق"[2]. وهو ما نلمسه على نحو واضح في قول النبطي: "معلوم للجميع أن الأجسام فانية، وأن كل حي ميت لا محالة بعد حين. لكن النفس تبقى، والروح لا تموت. فالأرواح تعود بعد الوفاة، لتكون نفوساً لأشخاص آخرين. فتعيش الروح مرة حياة رجل، وتكون في المرة التالية امرأة. فيكتمل بدورانها الدائم معنى الإنسان، ويتحقق سر الوجود"[3].

---

(1) الرواية، ص283.

(2) الرواية، ص147.

(3) الرواية، ص230.

إذا كان النبطي قد ظهر مُنظِّراً لفكرة التناسخ، فإن مارية في أحاسيسها وتجاربها التي تنقلها تثبت هذه الفكرة، فالدرج "المتقابل المنقوش فوق البوابات هو صورة الحكمة الخالدة المخبرة عن دورات الحيوات، .. فكأن هذه تصعد، وتلك تهبط.."[1]. كذلك فإن شعوراً ما واتاها بأنها عاشت في بلاد الأنباط من قبل وسكنتها[2].

تأكيداً لتوالي انتقالات الروح في الأجساد والجمادات، وجدنا الرواية تقف على أكثر من محطة أمام المعزاة التي تشعر مارية أنها تفهمها حين تنظر إلى عينيها، فهي تتكلم بلغة غير منطوقة، كانت تتحدث بها في حيوة سابقة، والأمر ذاته يجري في عيون القطط والقردة، وفي كثير من الحيوان القريب من الإنسان، لأن العين مرآة الأسرار[3]. أما جمال الفراشات فسره يكمن في أنها "أرواح الذين ماتوا في الطفولة"[4].

ولذلك حين ماتت أم البنين تقول مارية: "ماتت أم البنين، فكأنها سافرت إلى حيث لا نعلم. كل النساء كأم البنين، وكل الرجال، جميعهم مسافرون في حيواتهم..تروح الروح وتجيء في ترحالها المتوالي، المعلن الخبيء.."[5].

الوصف:

يستعين الروائي بوصف المكان لأغراض متعددة، منها ذلك الغرض التقليدي الذي يتعامل مع المكان بصفته مسرحاً تتحرك عليه الشخصيات، وتقع فيه الحوادث، فيكون مكاناً هندسياً محضاً، تصوره الرواية بثقة محايدة تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته من غير أن تعيش فيه. وقد يحضر المكان ليشتمل العلاقات بين الأمكنة

---

(1) الرواية، ص282.
(2) الرواية، ص240، ص282.
(3) الرواية، ص284،283.
(4) الرواية، ص284.
(5) الرواية، ص317.

والشخصيات والأحداث، فيحدث المكان الروائي قطيعة بينه وبين مفهوم الديكور. والروائي إذ ينجح في هذا البناء، فإنه يمنح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني[1].

لو أخذنا الوصف التالي في رواية النبطي "الربوة التي يجلس الكفر على حافتها، فوقها كل ما أعرفه. خرابة الآثار القديمة المسماة البرابي، بيوت كفرنا، ساحة السوق، البلدة البيضاء. وعلى امتداد النظر، تحوط الربوة من جميع الجهات، عدا جهة النهر، عروش الكروم والأشجار العالية والنخلات المتباعدة والمتقاربة. وعلى مبعدة منا، كفور أخرى تختبئ وسط الزروع، وتحوطها الخضرة التي تحوطنا"[2].

يتراءى هذا التفصيل مندرجاً في الخط التقليدي المألوف لروايات تعتني بوصف المكان تمهيداً لوضعها في إطار يكسبها مصداقية أكبر، ويستدعي ثقة أشد بها. كما يصبح من شأن هذا الخط وضع القارئ أمام وضع حسي واضح وملموس، يصور تفاعلاً محسوساً بين مارية وبيئتها الاجتماعية، وبذلك يصبح القارئ مؤهلاً لتصديق ما يعايشه مرة أخرى من عصر آخر. كذلك فإن هذا الحضور المكثف للوصف في بداية الرواية يحقق رغبة لدى الروائي في التمهيد لمزاج الشخصية التي ستخترق المكان، فيصبح المكان تعبيراً مجازياً، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان على حد تعبير ويليك[3]. لذلك تقول مارية: "الفراغ يحوطني هنا، في بلاد الأنباط..الأنباط مثل بيوتهم، فهم شيء غير تام ولا مكتمل، ولا عمق له. هل تراني أحبهم، أم هي مشيئة الرب وعلي أن أرضى بها؟ أحب بعضاً منهم، والبعض الآخر لا أقدر أن أحبه أو أطيقه"[4].

---

(1) حمادة، سديف، **وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة**، شبكة الفن والإعلام الكويتية الخليجية، 22/ 7/ 2010.

(2) **الرواية**، ص31.

(3) **وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة**، مرجع سابق.

(4) **الرواية**، ص270.

يأتي التقابل بين الأمكنة تقابلاً بين القيم، ويبرز هذا حين يعمد الروائي إلى تصوير المكان من خلال زاوية رؤية تظهر تفاعل الشخصيات مع الأمكنة المختلفة، وبالتالي يصبح مقبولاً القول إن تقابلاً بين الأمكنة يمثل تقابلاً بين المنظومات المختلفة[1]. من ذلك قول مارية في بلاد الأنباط: "هذا المكان براب لم يكتمل نقرها، والبرابي صخور نقرت وتشكلت، فصارت واقفة في الفراغ"[2]. وعن أيلة تقول: "هذه البلدة كبيرة جداً، فيها نخيل كثير وبيوت ذات جدران وأبواب، وخيام منصوبة فوق الساحل الرملي الواسع. خلف البيوت، كنيسة كبيرة يحرسها من خلفها الجبل القريب، وتمتد أمامها بيوت وبنايات بلا أسقف يسمونها الأحواش، موزعة على غير نظام حول بئر كبيرة جداً، يبيعون منها الماء. الماء هنا له ثمن"[3]. أو حين تقول: "الناس هنا يغلفون البلح بقماش خفيف، وهو فوق النخلات المثمرات، كي لا يقع على الأرض أو تسقطه الطيور قبل اكتمال نضجه"[4].

وغيرها الكثير من أوصاف لا تخلو أحياناً من حذلقة تزويقية كانت لها تجلياتها حين عمد الروائي إلى تصوير المكان بدقة الصانع أو الفنان الماهر. وفي بلاد الأنباط تتحرك مارية في هذا العالم بروح رومانتيكية معذبة، كما كان حالها في لقائها مع سلامة حيث تقول: "تكومت بينهما على الأرض، وأخذت وجهي بين كفي ورحت أنوح. رائحة الغرفة شنيعة، والضوء مخيف، والجو خانق. العرق يغمرني، ويلصق بي العباءة التي كنت أحبها..لن أحب بعد الليلة أي شيء"[5].

---

(1) **وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة**، مرجع سابق.

(2) **الرواية**، ص270.

(3) **الرواية**، ص208.

(4) **الرواية**، ص208.

(5) **الرواية**، ص258.

العنوان (النبطي):

على الرغم من أن هذه الشخصية لم تحتل مساحة واسعة من هذه الرواية، إلا أن جعلها عنواناً لهذا العمل يعني الكثير، ويوجه انتباه القارئ لما تحمله هذه الشخصية من معان دلالية واسعة؛ فالعنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتضح دلالات الرواية، فهو المفتاح لمغاليق ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي.

وإذا كان العنوان الروائي هو جماع النص وملخصه، وبنية عامة قابلة للتحليل والفهم من خلال عناصر النص الأساسية، فإن هذا أدعى إلى الاعتقاد بأن عنوان النص يعلن عن نوايا المؤلف ومقاصده، فالنص بلا شك يشي بمحتواه عبر العنوان دون أن يفصح عنه بكيفية كلية.

وبالتالي فإن العنوان على بساطته (النبطي) لا تفهم دلالته الحقيقية إلا برده إلى القصة التي تفصل ما أجمله، وتبسط ما اختصره، وتطلق ما احتجزه. وعليه تصبح مهمة القارئ الرئيسة أن يجيب على السؤال الذي يخلقه العنوان بالنظر إلى العلاقة الجدلية التفاعلية التي تجمع بينه وبين النص[1].

جدير بالذكر هنا أن قراءة حصيفة تفرض علينا وقوفاً أمام المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، وهو أمر يمكن تقفّيه بالنظر إلى هذا النبطي وميل الراوي إلى شخصه. فاللافت أن الروائي في بدايات هذا العمل ينسب السلوك إلى هذه الشخصية بعيداً عن أي تدخل منه، لكن هذا لا يستمر، ويصبح سهلاً على القارئ ملاحظة موقف الروائي من النبطي، وترجيح ما يمثله بما يشير إلى انحياز مطلق وانتصار له.

تميل مارية إلى هذا النبطي، وتتمنى لو كان هو خاطبها، وهو من سيعلمها خفايا

[1] حداوي، جميل، صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة واتا، العدد الرابع، يوليو 2006، مقال في 21 صفحة.

كلام العرب، وأسرار مس المعاني بالكلمات. والنبطي يزعم أن وحياً يأتيه من الإله إيل.. "وراح يقول بصوت أتانا من وراء الوراء: بالإله الواحد ذي الوجهين، وبالصدق الأزلي، أقول الحق. ما في الكون غير ابن وأم، منهما كل أم وابن. للابن اشتياق وللأم حضن. ولهما الاستيلاد والميلاد. إيل من اللات. جوهر كل الكائنات، وأصل الصور الساعيات. فالخامل في الرحم آمن، وكل ساكن كامن. فلا تسمع لمن استهان، واستعلى ثم هان. فيا بني الإنسان، أوان ظهوري بالوجهين قد حان.." [1].

والنبطي كما يظهر في الرواية، صائم الدهر، لا يأكل اللحم مهما كان حيواناً أو طيراً أو أسماكاً، لأن الروح كانت فيه. هو يشرب فقط الحساء وسويق الحبوب، ويأكل الخبز والعسل والفواكه، ويحب أنواع البلح[2]. يزعم أنه نبي، يتلقى الوحي عند جبل الربة، وهو لا يحب النساء، وهو ابن الأحلام والأماني، "يعرج على الجبال الشاهقة التي في تيه اليهود بسيناء، ويبيت على أعاليها ليرى الإله عند شروق الشمس، حسبما يظن.." [3].

من يتتبع صفات النبطي في هذه الرواية، يحس أنه يحمل قدراً كبيراً من صفات الصوفي الفاني، الذي يفقد الشعور بالدنيا والحس، ويميل إلى تعذيب النفس وحبسها، عبر إماتة الشهوات والهروب من الأهل والأولاد، والجلوس في الخلوات، بل إنه يقترب من الحقيقة المحمدية، أو الكلمة المحمدية عند ابن عربي[4]، بما تمثله من تجل

([1]) **الرواية**، ص175.
([2]) **الرواية**، ص184.
([3]) **الرواية**، ص230.
([4]) الإنسان الكامل فكرة فلسفية صوفية، كانت رائجة في الأمم المتصوفة قبل الإسلام، تزعم هذه الفكرة أن هذا الموجود الأول فاض عن الله تعالى، كما يفيض نور الشمس عن الشمس. لم يخلقه، بل صدر عنه؛ فهو نور من نور، ونوره امتد إلى جميع ذرات الكون. انظر بدوي، عبد الرحمن، **الإنسان الكامل، الموسوعة الفلسفية 1/ 136**، والجابري، محمد عابد، **بنية العقل العربي، ص378**. وبدلاً من الإنسان الكامل استخدم ابن العربي لقب الحقيقة المحمدية. بما يعني أنه وظف وغيره من المتصوفة شخصية محمد لإبراز فكرة الإنسان الكامل. لذلك يقول ابن العربي: "بدء

خلقي ظهر فيه الإنسان الكامل، والخليفة الكامل بأخص معانيه، وهي أي الحقيقة مبدأ خلق العالم، النور الذي خلقه الله قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء (العقل الإلهي). ويسميها ابن عربي: صورة كاملة للإنسان الكامل الذي يجمع في نفسه جميع حقائق الوجود؛ فالله أحب إظهار كماله في صور تكون له بمثابة المرايا التي يرى فيها نفسه، فكانت أعيان الممكنات الخارجية تلك المرايا.

استكمالاً لما يمثله النبطي، نستمع إليه وهو يقدم بعضاً من تأملاته الوجودية في الحياة، حيث يقول: "معلوم للجميع أن الأجسام فانية، وأن كل حي ميت لا محالة بعد حين. لكن النفس تبقى، والروح لا تموت. فالأرواح تعود بعد الوفاة، لتكون نفوساً لأشخاص آخرين.."[1]. وقد ابتدأ الوجود من اللات، الربة الأولى، فبقيت دهراً ولا شيء معها. ثم جاء منها، من غير زوج، إيل. الإله الأول العالي، المسمى في بعض المواضع ذو الشرى، وله أسماء أخرى في مواضع أخرى..يقال إن ابتداء حملها به، كان في وادي فاران. وسعت وهي حبلى به بين جبال ساعير، وولدته عند قمم جبال سيناء. ومن هنا قيل إن الإله ظهر بفاران، ومر بساعير، واستعلن بسيناء"[2].

الخلق الهباء، وأول موجود فيه الحقيقة المحمدية الرحمانية". وعليه فإن الحقيقة المحمدية هي كل ذات تتحقق فيها الأهلية حسب شروط لأن تصير في مرتبة الإنسان الكامل. تمتاز الحقيقة المحمدية بكونها أكمل وأتم مجلى خلقي توجهت إليه الأسماء والصفات الإلهية. **الفتوحات المكية** 1/ 118، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، 1985. ينظر إلى هذا الكتاب بأنه القمة في الإنتاج الصوفي العربي في غزارة مادته وعمق تفكيره، وتأثيره العظيم في المتصوفة والشعراء والأدباء والمفكرين قديماً وحديثاً، وهو مثار جدل كبير منذ ظهوره، بفضله رفع قوم ابن عربي إلى أعلى عليين، بينما رماه آخرون بالزندقة والمروق من الدين. وعن الكلمة المحمدية يقول نصر حامد أبو زيد: "هي سر إيجاد العالم. بل إن ابن العربي يفهم النبوة هنا فهما فلسفياً يقترب من مفهوم الكلمة التي عنها وبها أوجد الله العالم. وليس محمد التاريخي إلا أحد تعبيراتها أو تجلياتها التاريخية في العالم. انظر كتابه **هكذا تكلم ابن عربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص111.

(1) **الرواية**، ص230.

(2) **الرواية**، ص230.

"كانت الربة تحمل رضيعها إلى بعض المواضع، وترضعه هناك، فتسقط من صدرها أحياناً، حبات حليب. هي التي صارت الأنهار، التي صارت منها الأرض الخضراء. وكان الإله الوليد يصرخ في مواضع أخرى، فيصيرها صحراء مجدبة. ولما أتمت اللات الرضاع، سعى إيل بعيداً عن جبل الربة، وسلك في شق هائل بين شواهق الجبال، حتى وصل إلى البلدة التي كنا فيها. ولذلك، سميت في الزمن الأول باسمه: أيلة"[1].

"واشتاق إيل إلى اللات، لكن الجبال التي هناك عاقته من الرجوع، فسميت العقبة، وقد أحست اللات باشتياق ابنها لها، وأرادت احتضانه، فسالت دموعها وصارت بحراً، وصلت مياهه إلى أقدام ابنها في المكان المسمى أيلة. ونامت هي على جبل الربة، وغابت فيه. وصار إيل يطل على أمه كل يوم، لحظة الشروق، من الجبل المعروف باسمه في قلب سيناء، ثم يمضي في أنحاء الأرض وحيداً كالشمس..ولما طالت وحدته، صنع الإنسان على مثال الأم والابن، وصيره امرأة ورجلاً. فكل امرأة أم، وكل رجل ابن..ومن أنفاسه وأنفاس أمه، جعل روح الإنسان جامعة بين أنوثة الأم وذكورة الابن. ومن يومها راحت الروح تتعاقب في حيوات متتالية، فتصير نفوساً للأحياء إلى حين، وتنتقل ما بين أنثى وذكر. فتولد مع الجسد وتموت بموته، ثم تحيا في جسد جديد، لأنها خالدة والجسد فان..ومن هنا، يكون في كل ذكر أنثى، وفي كل أنثى ذكر. إجلاء لأمر كان قد قدر، وإفشاء لسر طالما استتر، وإبهاراً لعين الذي فهم حين نظر"[2].

ينقلنا النبطي بتأملاته هنا إلى الحكمة الإشراقية القائمة على أساس النور والظلمة، وقد نلمح فيها ظلالاً لأساطير الخلق الأولى، فهناك أثيران؛ الين، مؤنث مظلم سلبي وهو من الأرض، يرمز له بخط منقسم أو منكسر، واليانغ: مذكر مشرق

([1]) **الرواية**، ص231.
([2]) **الرواية**، ص231-232.

إيجابي، وهو من السماوات، يرمز له بخط غير منكسر. والين واليانغ: قاعدة الثنوية الأساسية، حيث القوى المتناوبة والمتعارضة تقوم بخلق الكون[1]. ومن تفاعل هاتين القوتين يتخلق العالم، وبفضلهما يتم التوازن للعالم، فلا تلغي إحداهما الأخرى[2]. وهي فكرة لها أصداء قوية في التراث الصوفي، يقول ابن عربي:

"فدورة الملك عبارة عما مهد الله من آدم إلى زمان محمد من الترتيبات في هذه النشأة الإنسانية..فأول موجود ظهر من الأجسام الإنسانية، كان آدم عليه السلام، وهو الأب الأول من هذا الجنس..وهو أي آدم أول من ظهر بحكم الله من هذا الجنس..ثم فصل الله لنا أباً ثانياً لنا سماه أماً، فصح لهذا الأب الأول الدرجة عليها لكونه أصلاً لها، فختم الله به النواب، من دورة الملك بمثل ما به بدأ: لينبه تعالى على أن الفضل بيد الله..وأن ذلك الأمر ما اقتضاه الأب الأول لذاته، فأوجد الحق عيسى بن مريم، فتنزلت مريم منزلة آدم، وتنزل عيسى منزلة حواء، فكما وجدت أنثى من ذكر، وجد ذكر من أنثى، فختم الله بمثل ما به بدأ، في إيجاد ابن من غير أب، كما كانت حواء من غير أم. فكان عيسى وحواء أخوين، وكان آدم ومريم أبوين لهما"[3].

كما يرد لدى ابن عربي "اعلم- أيدك الله – أنه لما كان المقصود من هذا العالم الإنسان وهو الإمام، لذلك أضفنا الآباء والأمهات إليه فقلنا: آباؤنا العلويات، وأمهاتنا السفليات. فكل مؤثر أب، وكل مؤثر فيه أم....والمتولد بينهما، من ذلك الأثر، يسمى ابناً ومولداً،..."[4].

---

(1) شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، **معجم الأساطير**، ترجمة حنا عبود، دمشق، دار علاء الدين، 1999، ص268. وانظر كورتل، آرثر، **قاموس أساطير العالم**، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة للدراسات، بيروت، 1993، ص123.

(2) السواح، فراس، **لغز عشتار**، دمشق، دار المنارة، ط4، 1990، ص76.

(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، السفر الثاني، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص298.

(4) **المرجع نفسه**، ص309.

وحين يفسر الهودي الهيئة التي بدا عليها سهل السكاكين، بأحجاره المفروشة الحادة، بأنه أثر من آثار رؤية موسى لله وتجليه له، حيث اندك الجبل، وتناثرت منه الأحجار المفروشة كالسكاكين تذكرة للناس بما جرى، نجد رداً معارضاً وتفسيراً مختلفاً يقدمه النبطي الذي يقول: "..هذا كلام الهودي. والذي أظنه أن هذه الأحجار تفصدت من الجبل في الزمن القديم، مع رجفة شديدة، فافترشت السهل عندما نزل السيل. وهذا ما تفعله الزلازل والسيول"[1].

وإن كان النبطي غريباً في كلامه، فإنه كما قلنا يمثل حكمة ما ينحاز إليها الروائي، فمارية بأحكامها على الشخصيات لا تخرج عن حكم المؤلف نفسه، وهي كما أسلفنا تميل إليه بشكل خاص، وتقيم اعتباراً شديداً لما يقول ويعتقد، حتى إن ما تقدمه من معلومات في كثير من الأحيان لا يخرج عن صوت الراوي العليم. ومن أمثلة ذلك المحاولة المتكررة التي ترد على لسان مارية لتفسير معرفة الأقباط في بلدها للغة العربية، فتقول: "نحن في الكفر نعرف كلام العرب، وهم يعرفون كلامنا. فهم يأتون إلى ساحة السوق، من ألوف السنين، ويأتي معهم أطفالهم الذين كنا نلعب معهم. فيعلم الأطفال الأطفال"[2]. كما تفسر قدرة الأنباط على التواصل اللغوي معهم بتعليقها على عميرو "أنا أفهمه جيدا حين يكلمني، لأنه يزور نواحينا ويعرف كلامنا"[3]. والقارئ لا يفتأ يستمع إلى معلومات المؤلف في أكثر من موقع على لسان مارية، من ذلك قولها: "ويسموننا القبط، ويسمون بلادنا مصر، مع أنها من ألوف السنين اسمها كيمي"[4]. أو قولها: "هم لا يعرفون شهور الذين يزرعون، ولا يقولون مثلهم توت وطوبة وأمشير"[5].

---

(1) الرواية، ص234.
(2) الرواية، ص298.
(3) الرواية، ص165.
(4) الرواية، ص26.
(5) الرواية، ص201.

وعبر مارية يختلط الموضوعي التاريخي الجغرافي بما هو ذاتي نفسي جمالي؛ فيأبى المؤلف إلا حضوراً لا تخطئه عين، ففي طريق مارية إلى أرض الأنباط، يستقبل المتلقي حزمة من المعلومات الجغرافية، أشبه ما تكون بتلك التي يستقبلها في أدب الرحلات، من مثل: "أبهجني الوصول إلى النويبع، والدواب ابتهجت، وأهل القافلة. مشهد البحر لم يكن عند وصولنا، ليلاً جميلاً مثلما هو هذا الصباح. النخيل المتناثر بين الأنحاء، وحركة الناس، يدلان على الحياة.."[1]. أو قولها: "هذه أيلة، عندما تلتقي جزيرة العرب والشام. وإلى الشرق منها تمتد مضارب الأنباط القديمة، حتى تصل إلى أرض العراق.."[2].

وغيرها كثير من الأمثلة توثق حضور المؤلف عبر مارية، التي تنساق بمشاعرها وعواطفها تجاه النبطي، بما ينبئ أيضاً عن حضور النبطي في الرواية باعتباره أنموذجاً أو رمزاً، وهو ما تعززه لحظات الذروة النهائية، بما تحمله من حوار درامي حقق تركيزاً وتكثيفاً فكرياً؛ فمصير النبطي هو مصير عام، حتى وإن برز بتعبيرات أو منظور ذاتي يخص النبطي وحده. بل إنه يعطي تعبيراً مباشراً عن مصائر عامة وأمم كاملة، أو حتى عصر كامل؛ فالروائي يعيد صياغة الأحداث الماضية لا بغرض إظهار ما كان حياً وناشطاً في الماضي البعيد حسب، بل يطمح إلى ما هو أبعد من ذلك. إن النبطي بما تحمله هذه الشخصية من تفصيل تجريبي، بمعنى التجسد في كائنات بشرية ملموسة ومصائر إنسانية واضحة، يوقظ الشعور بالتاريخ، ويؤسس لتأملات فكرية متعددة الأبعاد.

لذلك توافق اقتراب الفتح الإسلامي لمصر ومشاعر الحزن والانكسار التي استولت على النبطي، وكأن شيئاً قد انهزم فيه، ولازمته الحيرة والاضطراب، وهو ما كان له أثره السلبي في نفس مارية التي تحدث نفسها قائلة: "المهم أن أراه، أو أشعر بقربه إذا احتجب عن الناس، أو ذهب لزيارة سيناء....سأتمنى عليه، بكل ما في قلبي من حرقة الفراق، أن لا يحرمني منه..."[3].

---

(1) الرواية، ص206.

(2) الرواية، ص207.

(3) الرواية، ص375.

وفي صباح يوم الرحيل تقول: "صباح يوم رحيلنا، الحزين، وقف النبطي ينظر إلينا من أمام المجلس، مثل نسر كسير الجناحين، يستعد لموته المحتوم..". "هو يستعد لموته، ويموه علينا بما أحضره من زبيب وتين جاف.." [1].

وفي المشهد الأخير"... يقف النبطي في ثوبه الأبيض، كأنه حلم ليل حزين..التفت إليه مرتجفة الروح، فرأيته وحيداً بين الأحجار والرمال، من ورائه الجبل ومن أمامه المصير المحتوم..لكني شاهدته في قلبي واقفاً في موضعه، ينتظر في هذا التيه أمراً قد يأتيه أو لا يأتيه".

"فأنا لم أكن أفتش فيها، إلا عنه، ومسعاي لو كنت استطعت، هو التماسه عندها أو لمسه..كان النبطي مبتغاي من المبتدأ، وحلمي الذي لم يكتمل إلى المنتهى..ما لي دوماً مستسلمة لما يأتيني من خارجي، فيستلبني..أحجر أنا، حتى لا يحركني الهوى، وتقودني أمنيتي الوحيدة؟

"هل أغافلهم، وهم أصلاً غافلون، فأعود إليه...لأبقى معه، ومعاً نموت، ثم نولد من جديد هدهدين" [2].

يبقى أننا نستطيع تعزيز رؤيتنا بشأن النبطي عبر جمل قصيرة وأقوال مكثفة لا تخرج عن أساليب التعبير الصوفية، وهو ما يمكن تقفّيه عبر أكثر من حلم يخترق هذا العمل السردي، من أهمها ذلك الحلم الذي يبدو سرداً ينبئ مارية بما سيمر بها من أحداث، فبعد رحلة طويلة يأتيها نور باهر هبط إليها من جوف العتمة ودار حولها، فحسبت أنها صارت ضياء يتمدد في الكون حتى آخر الكون. وتقول: "بعد حين انسل مني النور بعدما غسلني بالوهج، وطهر الضوء باطني. وهو يفارقني، فتحت عيني وحدقت إلى أعلاي، فرأيت البياض الذي كان فيَّ، يبتعد ويغوص في قلب الظلام، وقد

---

(1) الرواية، ص380.
(2) الرواية، ص381.

صار وجها.. هه.. هو الوجه الذي أعرفه، وجه النور الذي ما بعده نور، وما معه ظلام. هو نور البدء والختام، نور أم النور"[1].

[1] الرواية، ص219.

الخلاصة والنتائج

بعد دراسة متأنية تفصيلية لهذا النص السردي، وضمن معطيات منهجية تستند إلى مقولات نقدية ترتبط بفكرة التعددية الصوتية التي أتى بها باختين، وغيره من النقاد، نستطيع تقديم ما توصلت إليه الدراسة عبر محاورها المختلفة: بدءاً بحقيقة الصورتين اللتين ظهر بهما كل من المسلم واليهودي. مروراً بأبعاد التناسخ، وفكرة الأنوثة، التي لم تكن تحضر بمعزل عن ذكورة تكملها. انتهاء بالنبطي، الذي تصدر الرواية عنواناً يوجه القارئ تجاه فكرة أساسية ألحت على العمل، وما فتئت تفرض نفسها باعتبارها الغاية والمقصد. كما لم تهمل الدراسة وصفاً لافتاً يبرز مكنونات الرواية وغاياتها. وفيما يلي أهم هذه النتائج:

يظهر الروائي وكأنه قدم مستويات مختلفة من الكلام، وفقاً للمستويات الفكرية والعقدية التي تنتمي إليها شخوصه، الأمر الذي يسّره له ذلك التنوع الديني الذي حفلت به أرض الأنباط. فقد يستمع القارئ في الرواية إلى شخصيات ذات بنى عقدية مختلفة، عبر حوارات مختلفة تتضمن تعددية ظاهرية، لكن قراءتنا تظهر أن يوسف زيدان الروائي لم يترك مجالاً حقيقياً لتعدد زوايا النظر، فقد كان هناك انحياز واضح باتجاه معين؛ فالرواية ما فتئت تخلق قناعاً مصطنعاً باتخاذها أشكالاً معينة، لكن الكاتب فيها بقي محتفظاً بسلطة فكرية كاملة. ويصبح من الطبيعي القول إن للنبطي بنية سطحية ديالوجية، تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي. إن كنا نؤمن أن للكاتب أدواته الفنية التي ينصرف إليها بغية الإقناع، بما تحمله من لبوس جمالي مؤثر، وبما تحمله أيضاً من قدرات على الإيهام بطابع حواري ممكن، فإن على الناقد يقع عبء إظهار هذه اللعبة الفنية الجمالية.

وهو ما وقفت عنده الدراسة ملياً حين أحست بأن العمل يوهمنا بطابع

حواري، ينسب حرية ما للأبطال كي يعبروا عن آرائهم، بينما كان المؤلف يعمل في الخفاء، ويوجه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، فمعالم التوزيع المكافئ للمواقف بدا مهيمناً لقارئ عاجز عن تلمس مواطن الهيمنة في العمل؛ والحق أن مارية (الراوية) كانت مهيمنة، وما كانت أقوال أي من شخصيات الرواية لتحضر دون أن تحضر هذه الراوية لتأكيد أمر ما، أو حتى نفيه. وما يلفت النظر هنا أننا إن تأملنا مارية، وجدنا أن نتائج تفكيرها تتوافق ووعي المؤلف، وهو أمر تقره الدراسة استناداً إلى ما تقدم من مواقع مختلفة تثبت هذه الفكرة، مما يدفعنا إلى القول إن كلام الشخصيات الذي تعالجه الراوية، أو تقدمه في سياق الخبر المسرود، يفقد أي دور مستقل له في أداء الكلام. ومن الأهمية بمكان القول إن النص لا يكتفي بمارية الراوية، ليعبر عن منظور الروائي، بل إنه يرتبط بشخصية أخرى، وهي شخصية النبطي، بما ينبئ عن وجهة نظر معينة يقف وراءها المؤلف ويتبناها. فإن كنا في قراءتنا لمواقع معينة نلمس رغبة بالتنصل من أية مسؤولية أو تبعية بصدد ما يجري، في محاولة للتجرد من أي تدخل أو إقحام للذات، فهذا ما لا يكون في مواقع ذات أهمية فكرية معينة؛ فآلة التصوير التي تتابع الأحداث لا تلبث أن تتخلى عن المتابعة من خلف أو من وراء، وهو ما يبدو غاية في الوضوح أمام كل من يتابع تطورات العمل القصصي وسيرورة أحداثه.

والكاتب إذ يبحث لنفسه عن قيمة جمالية، فإنه يجدها في الطابع الشعري، بما يحمله من حيرة وجودية، تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا نحن، وهي في الواقع أحاسيس المؤلف ومشاعره، تفرض تصوراته في ذات الوقت الذي تخلق فيه حالة تعددية للمعاني. ونحن في الرواية تعمدنا قراءة النصوص الشعرية بالنظر إلى طابعها الأحادي الذي يفرض تصوراً بعينه، ودللنا على ذلك بالأمثلة. كما اتكأنا على ما يحمله الأسلوب الوصفي من إشارات تساعد على إتمام عملية الفهم كما يريدها الروائي.

إذا كانت الرواية المونولوجية تنتهي بما يفرض على القارئ رأياً محدداً، بينما تنأى الرواية الديالوجية عن هذا الهدف، فإن ما يلفت النظر في النبطي أنها تتظاهر بأن مارية

الشخصية الرئيسية فيها لا تدرك موقفها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، لذلك تقترن نهاية الرواية ببنية كتابية مفتوحة، وهو ما يبدو لي لعبة أتقن الروائي صناعتها، فما تريده مارية لا يختلف عما يدفع القارئ ليريده، والرواية لم تعد تثير الأسئلة على هذا المستوى، ذلك لأنها لا تنتهي إلا بعد أن يكون الروائي قد مارس تأثيراً شعورياً باتجاه رؤية معينة، فتكون الرواية بذلك قد ادعت حيادية وانفتاحاً غير حقيقيين. والقارئ في نهاية الأمر لم تترك له كامل المسؤولية لكي يقرر في شأن الوقائع.

وإذا كنا ندرك أن الواقع التاريخي الخارجي لا ينعكس في وعي الروائي أو حتى المؤرخ بصورة آلية[1]، وإن كنا ندرك أيضاً أن الماضي ليست قصة ناجزة ساكنة ثابتة، وإنما هي قصة متجددة متنوعة[2]، فإنه يصبح لزاماً علينا أن لا ننكر حق الروائي في أن يعيد تأويل الوقائع حسب فهمه وموقفه الفكري، بشرط أن يكون وفياً لها. ونحن ندرك في نهاية المطاف، أن الموضوعية شأن متروك للغايات التي تؤطر الهدف المتوخى من وراء عملية الكتابة، وبالتالي كانت الإشكالية في هذه الدراسة قائمة على كشف سبل تناول الموضوع، وكيفية السير فيه لتحقيق الهدف المرسوم أولاً. والحال أن زيدان كما ألفناه في عمليه السابقين (عزازيل) و(ظل الأفعى) يخرج عن نقل سلبي يكتفي بالمكتوب في الذاكرة، أو بما هو مرجعي عام، لكنه في الوقت نفسه ينأى في بعض المواقع عن أي نقد يغاير ذلك التصور الخاص الذي ينتمي إليه، فنهاية النبطي تفرض على القارئ رأياً محدداً. صحيح أن مارية تتظاهر بأنها عاجزة عن إدراك موقفها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، إلا أن هذه الحيرة لم تكن لتنتقل إلى القارئ، ذلك أن

---

[1] ذلك أن محتوى الوعي والموقف الفكري والسياسي ومنهج التحليل والمنظور المعرفي، تجعل كلاً من المؤرخ والروائي -كما أسلفنا- غير قادرين على التبرؤ من تحيزات عقدية وسياسية وفكرية معينة.

[2] فبقدر ما يسهم الماضي في تكوين الحاضر، فإن الوعي بالحاضر يسهم في تشكيل صورة الماضي. وانظر سيف، وليد، **كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة**، مرجع سابق.

الروائي صاحب وجهة واضحة تتظاهر بإثارة الأسئلة، بينما كانت تتعمد إقرار الحقائق على الأغلب، فتتعمد رؤية واحدة، وتغيب ما عداها باعتباره خاطئاً أو غير موجود أساساً.

رواية (إنيس حبيبة روحي)[1]

لإيزابيل الليندي

مقدمة:

إذا كانت العادة قد جرت على أن يستخدم الأوروبي المستعمر أفكاره ووسائله لفرض وجهة نظر، تمنح حضوره في الأطراف القصية نمطا أخلاقيا يواري بها سوءاته، فإن هذه الدراسة تسعى إلى تقديم نمط روائي مغاير يفند كثيرا من الأقوال الكولونيالية ويفضحها. فأوروبا التي كانت تضع نفسها عادة في المركز، حرصت على ترتيب كل التفاصيل حسبما يتفق ورؤيتها. ومن ثم كان هدف عودة الكاتبة (إيزابيل إلليندي) لزمن الكشوفات الجغرافية إلقاءَ الضوء على زمن كان الحلم فيه مستيقظا لاكتشاف أماكن نائية من الأرض وفتحها، وتأسيس مدن جديدة، وإيصال الصليب إلى أراض يشاع بأنها همجية، بما يعني اكتشاف أرض جديدة (العالم الجديد). المهم هنا هو تجربة المكتشِف الإنسانِ الأوروبي في عصر نهضته، وما لا يهم هو رؤية سكان هذه الأماكن الذين كانوا يصنعون تاريخهم، ويبنون حضاراتهم منذ آلاف السنين، فعالمهم قديم وليس جديدا.

ولعلّ الرواية تعطي أهمية للحديث عن أطراف أخذت تردُّ على المركز بقوة الكتابة وأساليبها، بهدف إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، بل إعادة كتابته بما يتلاءم والمعاييرَ المنبثقة من الحاضر. والروايةُ بذلك تقوم بمهمة حيوية هي في القلب

(1) الليندي، إيزابيل: إنيس، حبيبة روحي، ترجمة، صالح علماني، المدى، ط1، 2007.

من المشروع ما بعد الاستعماري، بما يحمله من حرص شديد على محاورة الخطاب الأوروبي ومساءلة استراتيجياته، بل فحص وسائله التي فرض بها شيفراته، وحافظ عليها في هيمنته الاستعمارية على ما أمكنه من العالم؛ وهو الأمر الذي تطلب الانتباه إلى واحدة من وظائف النص المتصلة بالبعد التواصلي، وفيها يتم تحديد: زاوية المتكلم، ووضعه، وأحكامه، وعلاقته التي تحكم تشفيره لحوافزه في الخطاب الأدبي. فالكاتبة باتخاذها إنيس بطلة لروايتها، تضع القارىء أمام مغبة الإحساس بصوتين متداخلين ممتزجين، أحدهما صوت زوجة المستعمر المتنفذ الذي يتحدث ويعلق بلغة المركز الإمبريالي، والآخر صوت فاضح للخطاب الإمبريالي بكل معطياته. وقد عمدت الكاتبة إلى هذا التسخير للكشف عن إمكانيات مضادة للثقافة الإمبريالية. فلأي الصوتين تنتصر الكاتبة؟ سؤال تستدعي الإجابة عنه قراءة متأنية تستخلص الدلالات التي يحملها النص، والآراء التي تعتقدها الكاتبة، دون المماهاةِ بين الكاتبة وشخصياتها، إلا بوضع كل جوانب النص في الاعتبار، حتى لا تختزل دلالته في بنيات نصية دون أخرى.

أسس ومنطلقات القراءة:

تبدأ أحداث هذه الرواية – قيد الدراسة – بعد ثلاثة وخمسين عاماً من نزول كولمبس على شواطئ العالم الجديد، وبعد ستة وعشرين عاماً من بدء ماجلاّن رحلته حول العالم. كانت القراءات المفضلة في إسبانيا آنئذ هي أخبار العالم الجديد التي تنشر في إسبانيا بما تحمله من مآثر عن كولمبس وماجلان، وأمريكو فسبوتشي. واتّسمت تلك الحقبةُ بتَنامي الأحلام باكتشاف أماكن نائية من الأرض وفتحها، وتأسيس مدن وإيصال الصليب إلى أراض يشاع بأنها همجية؛ كل هذا من أجل مجد الرب!

بطلة هذه الرواية، إنيس سواريث، من سكان مدينة سنتياغو الجديدة في مملكة تشيلي وقت كتابة الرواية عام 1580، وهي سيدة رفيعة المقام، أرملة لسمو الحاكم

دون رودريغو، فاتح مملكة تشيلي ومؤسسها. تعود بنا الروايةُ إلى أصولها البائسة في إسبانيا، حيث كان عليها الحصول على الإذن الملكي بالإبحار إلى بلاد الهند، وكانت حجتها آنئذ اللحاق بزوجها الأول (خوان) الذي تغذى على القصص الخيالية عن العالم الجديد، حيث الكنوز الكبرى والتشريعات في متناول يد الشجعان المستعدين للمجازفة، وكانت إنيس بما تحمله من مواهب رافداً مهماً في عبور جيش كامل إلى العالم الجديد، في ظرف كان التاج فيه يسعى إلى جمع شمل الأسر من أجل إعمار العالم الجديد، بأزواج شرعيين مسيحيين.

في قراءتنا لهذا العمل، لن يكون الهدف هو الشرح أو التفسير، وإنما تأمل هذه الدراسة تجاوُز هذه المرحلة، لكي يكون التأويل لما يحتمله الكلام من المعاني أو الدلالات هو الهدف الأول، بما يتماشى والأسس النظرية التي كانت محط اهتمام كتّاب ما بعد الاستعمار. فلعل قراءة هذه الرواية تشكل إضافة تثري الجانب النظري لهذا النوع من الدراسات، ولعلها تفتح الفرص للتفكير في هذا الجانب بصورة إيجابية بناءة.

تقدَّمَ أن زمن القصة يعود إلى أبعد من خمسة قرون، أمّا زَمَنَا الكتابة والقراءة الفعليّان فهما زمنٌ واحد[1]، أي زمننا الحاضر، الذي يعيد النظر في موضوعات الأدب وأنواعه التي تستحق الدراسة النقدية الحديثة، ويرى أهمية الحديث عن أطراف أخذت تردّ بقوة الكتابة وأساليبها على المركز. فالقارئ أصبح مسؤولاً عن تأويلاته التي يقدمها حسب زمنه الثقافي، وكذلك فإن الكاتبة لا تستطيع التنصل من أعباء هذا الزمن ومشكلاته، وهي برحلتها إلى الماضي كانت تهدف إلى إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، بل تهدف إلى إعادة كتابته، مصطحبة معها الحاضر والمعايير المنبثقة منه، وهي بذلك تقوم بمهمة حيوية، هي في قلب المشروع ما بعد الاستعماري،

---

(1) يمكن في هذا السياق استحضار تودوروف حين ميز في الحكي بين زمن الكتابة وزمن القراءة وزمن القصة المحكية. ويمكن النظر في مؤلف: يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص42.

الذي يحرص على مساءلةِ الخطاب الأوروبي واستراتيجياته من حيث هو واقع داخل عالمين، وفحصِ وسائله التي فرض بها شيفراته وحافظ عليها في هيمنته الاستعمارية على ما أمكنه من العالم.

كان لا بدّ لهذه القراءة من الانتباه على واحدة من وظائف النص المتصلة بالبعد التواصلي، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره لحوافز قوله لشيء ما في علاقته مع مخاطبه[1]، فحين قامت الكاتبة بتحويل المادة التاريخية لبنية النص الروائي، كان لا بدّ من ملاحظة تدخل عوامل ذاتية ترتبط بخلفيتها الثقافية والمعرفية، وإلا تحول النص إلى وثيقة تسجيلية يبحث فيها المؤرخ لا القارئ. لقد أربكت الكاتبة قارئ روايتها حين اتخذت إنيس بطلة لروايتها؛ لأننا لا نعدم من خلال هذه الشخصية الإحساس بصوتين يتداخلان ويمتزجان، أحدهما هو صوت زوجة المستعمر المتنفّذ الذي يتحدث ويعلق بلغة المركز الإمبريالي، والآخر هو صوت فاضح للخطاب الإمبريالي بكل معطياته، بل إن الكاتبة عمدت إلى تسخيره للكشف عن إمكانيات مضادة للثقافة الإمبريالية، فلأي الصوتين تنتصر الكاتبة؟ إنّه السؤال الذي تستدعي الإجابة عنه قراءة متأنية تستخلص الدلالات التي يحملها النص، والآراء التي يعتقدها الكاتب، بعيداً عن مغبة إقامة نوع من المماهاةِ بين الكاتبة وشخصياتها، إلا بوضع كل جوانب النص في الاعتبار، حتى لا تختزل دلالته في بنيات نصية دون أخرى[2].

من هذا المنطلق (رفض الأوحدية)، تنظر هذه القراءة إلى دراسة باختين عن الرواية باعتبارها نهجا مفيدا في هذا الاتجاه، ذلك لأن الرواية من وجهة نظره تنهض على تعددية الأصوات، وتدعو إلى اللغة التحررية التي تفضل الحرية على السلطة،

---

(1) الأمر الذي يناقشه سعيد يقطين في حديثه عن التواصلية، وهي واحدة من وظائف النص التي اعتمدها هاليداي الذي يقوم بتحليل النص من بعد التفاعل الاجتماعي. وانظر في ذلك: يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، ص17-18.

(2) يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، ص121.

وتحتفي بالكاتب الذي يتيح عمله أقصى درجة من الحرية للأنساق المختلفة من القيمة، والذي لا يفرض سلطته على البدائل المختلفة[1].

ولعلّ قارئ إيزابيل إلليندي يدرك براعتها في ترك المساحة واسعة لشخصياتها المختلفة كي تعبر عن وجهات نظرها، بحيث لم يمتزج وعي أي من هذه الشخصيات بوعي المؤلفة بطريقة فجة أو مباشرة، بل بقيت محتفظة بتكاملها واستقلالها، فكانت ذوات فاعلة، لها كلمتها المباشرة الدالة.

إذا كان المستعمر يستخدم أفكاره ووسائله لعرض وجهة نظر تمنح حضوره في الأطراف القصية غطاءً أخلاقياً يواري بها سوءاته، فإننا نشهد في هذه الرواية رداً يفند كثيراً من الأقوال الكولونيالية، في إطار يقترب من القراءات المتعاكسة التي طبقها كثير من كتاب ما بعد الاستعمار. الأمر الذي تلتقطه هذه الدراسة، وتعالجه ضمن نمط تحليلي، يرى أن كل مقولة تفضي إلى أخرى تعاكسها، وأن الوقت قد أزف لمواجهة كل من يتجاهل الآخر بهيمنته.

الهوية الدينية والقومية:

كان الغزو الإسباني لأمريكا الجنوبية نموذجاً لكل المشاريع الاستعمارية لكي تحتذيه، فقد قام هذا الغزو الإمبريالي بتدمير الأرض، ونظر إلى البشر المستعمرين بوصفهم أشياء يمكن التخلص منها، وكأنهم حيوانات غريبة للفرجة، مقابل كفاءة استثنائية للمستعمرين حاملي الخير المطلق. وكان على حامل هذا الخير الذي سيفتح

([1]) في كتابه شعرية ديستويفسكي: لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات تولستوي، إلا وهي خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم على نحو لانواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب وهي الحقيقة التي يراها المؤلف، مقابل نمط صورة ديستويفسكي الذي عبرت شخصياته المختلفة عن وجهات نظرها، بحيث لم يمتزج وعي هذه الشخصيات بوعي المؤلف، بل بقيت محتفظة باستقلالها. انظر: باختين، ميخائيل: **شعرية ديستويفسكي**، ترجمة، جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

أقصى مملكة في العالم الجديد، الاستنادُ إلى المبرر الأخلاقي الذي استند في كثير من الأحيان إلى عوامل دينية قومية.

هذا الإحساس بالعاملين الديني والقومي رافق (بيدرو بالديبيا)، قائد الحملة العسكرية، الذي يحمد حسن طالعه في كونه كاثوليكياً، فهذا ضمان لخلاص روحه، وهذا يجعله فوق بقية البشر الفانين، فهو وزميله فرنثيسكو نبيلان من إسبانيا، سيدة العالم بطوله وعرضه، خصهما الرب باكتشاف واستيطان وتنصير وتأسيس وإعمار أقصى أركان الأرض"[1].

حتى إنه "كان يعرف أنه يمكن للرجال المعرضين لقسوة الحرب أن يقترفوا فظاعات رهيبة.. لقد كان يعترف طبعاً، ويغفر له الكاهن دوماً بتكفير بسيط، لأن الأخطاء المقترفة باسم إسبانيا والكنيسة لا يمكن اعتبارها خطايا"[2].

إذن هناك ما يبرر للفاتح متعته القاسية في اختراق الأجساد بالسيف، وهناك ما يبرر تلك القوة الشيطانية في بتر حياة إنسان آخر، فما يحتاج إليه العالم الجديد هم نبلاء يحملون السيف في يد والصليب في الأخرى، والرب لا بدّ أن يتسامح مع الإساءات التي ترتكب باسمه ضد آلاف السكان الأصليين. وتأكيداً لهذه الهوية الدينية، فإن أول ما فعله (بيدرو) في شهر شباط 1541، حين وصل جبل هويلين، هو غرس راية قشتالة، وتعميد هذا الجبل باسم سانتا لوثيا، لأن ذلك اليوم صادف عيد هذه القديسة الشهيرة، ومن ثم تولى سلطاته باسم جلالة ملك إسبانيا[3].

من هنا، نستذكر محاولات بعض كتاب ما بعد الاستعمار، ومنهم (إدوارد سعيد)، تفكيك مفاهيم رأوها بائدة (الوطن أو القومية أو الهوية)، بل رفض مثل هذه

(1) **الرواية**، ص26.

(2) **الرواية**، ص40.

(3) **الرواية**، ص183.

المفاهيم على اعتبار أنها فكرة أوروبية جاءت مع الاستعمار لتبرره[1]، في وقت لا يخفى علينا المُوجِّه الحقيقي والأعظم لهذه الحملات الاستعمارية، وهو الذي التقطته إلليندي في أكثر من موقع، فبيدرو على سبيل المثال يقول: "من المستحيل تصور اتساع تلك المناطق، وخضرة غاباتها غير المتناهية، ووفرة أنهارها البلورية، وعمق بحيراتها ذات المياه الهادئة، وثراء مناجم الذهب والفضة فيها، وليس الحلم بالكنوز وحدها، وإنما الحلم بالمجد؛ عيشِ الحياة بكل أبعادها؛ قتالِ المتوحشين"[2].

وإذا كان الأوروبيون ينظرون إلى هويتهم من موقع الوصاية والتفوق، فإن للطرف الآخر حقه في أن تظهر له الحاجة إلى توكيد هويته، الأمر الذي عدّ سمة من سمات كتابات ما بعد الاستعمار، بل إن هذه الهوية كانت ضرورة ملحة يؤكد عليها (هومي بابا) في قوله إن الحاجة كانت قائمة إلى توكيدها، ناهيك عن أنها كانت جزءا حيويا من المقاومة الجماعية التي ركزت على طبيعتها المستقلة والتمايز الثقافي الذي ينتج عنها[3]. لذلك لاحظنا في ثنايا هذه الرواية، وخصوصاً في مراحلها المتأخرة، تركيزاً على ما يحمله أهالي العالم الجديد (المابوتشي) من تمايز ثقافي كانت له ملامحه اللافتة أثناء توجه الحدث نحو فعل المقاومة الجماعية، إذ تضعنا الكاتبة أمام ثقافة شفاهية، تدعمها ذاكرة قوية تعوض المابوتشي عن جهلهم بالكتابة؛ فهم "يقومون بتبادل الزيارات للاطلاع على الأخبار من خلال حكايات طويلة، تلقى بإيقاع غني ومهابة،

([1]) انظر: سعيد، إدوارد: **تأملات حول المنفى**، ترجمة ثائر أديب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2004. وانظر: أشكروفت وآخرين: **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، ص17.

([2]) **الرواية**، ص43.

([3]) أشكروفت، بيل وآخرون: **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، ص20. هومي بابا: كاتب هندي مهاجر يعيش في الولايات المتحدة. أستاذ الأدب الإنجليزي والفن في جامعة شيكاغو. يعد واحدا من أبرز عشرين مفكرا في حقبتنا الراهنة، وقد كرس جهوده الأخيرة لاستكشاف الموقع الثقافي البيني، مدافعا عن موقع نظري يفلت من أسر ثنائيات: الشرق والغرب، الذات والآخر، السيد والعبد..الخ، ويكشف عن فضاء جديد لا تكون فيه الهويات منسوبة إلى سمات ثقافية متعينة مسبقا.

تردد قصص قبائلهم المحفوظة في الذاكرة من جيل لجيل[1].

وفي هذا المقام تأتي القومية لتكون مرادفا للنزعة الأوروبية الضيقة التي لا تخدم إلا نفسها، بل إن عبارة (كوني) نفسها أصبحت تستخدم لغرض خدمة هذه النزعة خلافا لما هو متوقع، وفي هذا السياق الحاذر يقول (إشيبي): "أود أن أرى كلمة كوني وقد تم منعها تماما في مناقشات الأدب الإفريقي، وذلك إلى أن يأتي وقت يتوقف الناس عن استخدامها مرادفا للنزعة الأوروبية الضيقة التي لا تخدم إلا نفسها"[2].

في هذه المجتمعات الشفاهية، نلحظ ميلاً لفهم أسطوري للعالم، الأمر الذي لا يفسره الباحثون بعدم قدرة هذه المجتمعات على التفكير المنطقي أو السببي، ولكن تبقى منطقية الثقافات الشفاهية أكثر ميلاً إلى السحرية[3]. ولعلّ هذا الميلَ كانت له تبدّياته من خلال شخصية (كاتالينا)، المرأة الطيبة التي رافقت إنيس في مسيرتها، والتي كانت تؤكد "أن سبب العلل والأمراض هي أرواح شريرة وشياطين تدخل من فتحات الجسم وتختبئ في البطن"[4]، والتي اعتادت أن تقرأ لإنيس طالعها بأصداف التنبؤ التي لديها، وكانت تخبرها بأنها ستعيش حياة مديدة جداً، وأنها ستموت بالشيخوخة وحدها[5].

([1]) **الرواية**، ص260.

([2]) أشكروفت، بيل وآخرون: **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، ص164. أشيبي: (1930-) ولد في شرق نيجيريا، تخرج من جامعة أبادان، عمل في هيئة الإذاعة النيجيرية، اشترك في تأليف عدد كبير من الكتب، منها خمس روايات. وهو المحرر المؤسس لسلسلة هانيمان للأدب الإفريقي الحديث. حاز أرفع جائزة في الأدب الإنجليزي للناطقين بالإنجليزية (مان بوكر) تقديرا لأعماله الأدبية التي كتبها عن موطنه في نيجيريا. تعد روايته "الأشياء تتداعى" إحدى أعظم روايات القرن العشرين، وفيها يعرض الأثر السلبي والمدمر للثقافة الغربية المسيحية على ثقافة وحياة الإيبو (المجموعة القبلية التي ينحدر منها). انظر: أشكروفت، بيل: **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، صفحات 76، 115.

([3]) **الرواية**، ص98.

([4]) **الرواية**، ص6، 99.

([5]) المكان على كل حال أمر بالغ الأهمية في هذا المدخل (الشعور بالهوية)، ويمكن لنا القول إن كتاب ما بعد الاستعمار يعلون من شأن المكان على الزمان، باعتباره المفهوم التنظيمي الأهم في إدراك الواقع الاستعماري. وانظر في ذلك أيضاً، أشكروفت، بيل، **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، ص63.

فهؤلاء المابوتشي (أهالي الأرض) لهم معاييرهم القائمة على جماليات خاصة بهم، حرصت الكاتبة على إظهارها بين الفينة والأخرى[1]، ولهم كذلك لغتهم الخاصة بهم (المابودونغو)، التي تصفها الكاتبةُ بأنها لغة شاعرية.. لا يمكن كتابتها أيضاً، وإذا ما حاول أحدهم ترجمتها كلمة فكلمة، فلن يفهم شيئاً منها، ويمكن للغة في أقصى الحدود أن تنقل فكرة عامة عما يقال"[2].

والراوية (إنيس) تصر على أن يسمى أهل تشيلي بما يسمون هم أنفسهم به (المابوتشي) أي أهل الأرض، في حين لا نجدها تعترض على تسمية الهنود التشيليين للإسبان (الهوينكا)، بلغة المابودونغو، مع أنّ دلالتها هي (الناس الكاذبون، لصوص الأرض)[3]. هنا، نكون أمام لحظة حيوية اختارتها الكاتبة، لنزع الطابع الاستعماري Decolonizing عن مسميات تحمل دلالات قادرة على التعبير عن إحساس بطبيعة العلاقات التي تربط عالمين اقتحم أحدهما الآخر.

هذا لا ينفي إحساساً لدى الكاتبة أن واقع هجرةِ الإسبان إلى العالم الجديد، واستيطانِهم فيه، أدى إلى هوية قومية ذات طابع تهجيني، تبرز في ثنايا حديث إنيس إذ تقول: "أما أنا فأظن أن أولئك المؤسسين قد أضافوا عزة نفسهم إلى مملكة تشيلي، فقد انضمت إلى دماء أولئك الإسبان المتكبرين دماء العرق المابوتشي الجامح، ومن هذا الخليط، خرج شعب ذو غطرسة جنونية"[4].

وهو طابع تهجيني في اللغة والدين أيضاً، فاللغة القشتالية لم تكن لتستقيم على لسان إيزابيل، ابنة زوج إنيس الإسباني، فهي تتكلم القشتالية باللهجة التشيلية، ولم تتقن لفظ الخاءات والثاءات الأصلية، وإنيس راحت علاقتها بالرب تتبدل مع مرور

([1]) الرواية، ص195.
([2]) الرواية، ص73، 132.
([3]) الرواية، ص168.
([4]) الرواية، ص286، 234.

السنوات، فأحياناً ودون تفكير تدعوه (تفينتشين)، وتخلط بين عذراء الرحمة والأرض المقدسة في معتقدات المابوتشي[1].

المستعمِر والمستعمَر: حالة طباقية

في ظل هذه الثقافة الاستعمارية، كان لا بد من ظهور القراءة الطباقية، وهي قراءة هدفها مواجهة سياسة الغرب الاستعمارية، والعمل على منح الحضور لأولئك الذين يعيشون في الأطراف القصية من العالم. فإذا كان همُّ الرواية الاستعمارية تصويرَ الأراضي المستعمرة على أنها خالية ومهجورة، فإن ظهور ما يعني خلاف ذلك يصبح أمرا ضروريا. كذلك فإن حرص الرواية الاستعمارية على جعل الشخصيات الغربية هي المهيمنة، داخل العوالم المتخيلة التي ينجزها السرد، يجعل من الضرورة بمكان إظهار الشخصيات غير الغربية على خلفية الأحداث الأساسية، وعدم الاكتفاء باعتبار تلك الشخصيّات محفزات سردية يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث[2].

لم يكتف المستعمر بالاتكاء على الهوية الدينية والقومية لتبرير مخططاته، بل أضاف إلى هذا العامل حافزاً مهماً، لم تخل منه رحلة استعمارية، وهو الحافز الذي يكشف بصورة لافتة عن رغبة خاصة في إعطاء صورة منجزة وجازمة، تعبر عن محتوى إيديولوجي، ورؤية سياسية توجه أنماط السلوك والتفكير. ولكننا لنحفظ للكاتبة طرحاً ديناميكياً يحمل قدرة مستمرة على الخلق والتشكل، أو على التحول والتبدل، بما يفتح المجال أمام القارئ للتفكير بصور متعددة. إنّ إلليندي إذ تقدم صورة المستعمر، تكون حريصة على الابتعاد عن أحادية الدلالة، وتتيح لنا أقصى درجة من الحرية للحكم

---

(1) **الرواية**، ص46.

(2) إبراهيم، عبد الله: **السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري**، ص71. لا بد هنا من الإشارة إلى أن هذا النمط من إعادة القراءة جاء من إعجاب إدوارد سعيد بعازف البيانو الكندي غلين غاولد، الذي ضرب مثلا للعرض الطباقي في قدرته على تطوير موضوع موسيقي معين على نحو معقد. وانظر: أشكروفت، بيل، أهلواليا، بال: **إدوارد سعيد، مفارقة الهوية**، ص129.

وإعطاء القيم.

ففي مناخ رافض للصوت الأحاديّ، تضعنا الرواية أمام أكثر من شاهد لحقبة تاريخية، أعطت أبناء العالم الجديد صوراً تتسم بالقتامة والسلب، وهي شهادات تقتحم النص بغرض إعادة تشكيل التصورات العامة عن شعوب اختزلها المستعمِر لمصلحته الخاصة بهدف الحفاظ على مكانته. إنّ الحديث عن كفاءة استثنائية للمستعمِر، وتخلف استثنائي للمستعمَر، هو تضليل في تضليل، يتطلب طرحاً معاكساً يثبت أن العالم الذي اقتحمه الإسبان كانت له حضارة، خلافاً للأقوال التي صدرتها الكولونيالية. فحين دخل الإسبان البيرو رأوا فيها حضارة أذهلتهم بما تتضمنه من أعمال هندسية ومعمارية وأقمشة ومجوهرات، وتعلم القائد الإسباني خلال بضع ساعات "احترام أولئك السكان المحليين، فليس فيهم شيء من المتوحشين، بل هم على العكس من ذلك، أكثر تحضراً من شعوب كثيرة في أوروبا"[1]. بل وأدرك بإعجاب ما لدى هذه الشعوب من معارف متقدمة في الفلك، وأنهم وضعوا تقويماً شمسياً، وأنهم يديرون تنظيماً اجتماعياً وعسكرياً متقناً، وإن كانوا يفتقرون مع ذلك إلى الكتابة وأسلحتهم بدائية"[2]، وهم مع هذا كانوا يطعمون الأيتام والأرامل والمرضى والمسنين ويحمونهم.

ومع هذا كله، ومع أن ملك البيرو أقام للإسبان مأدبة ضخمة، فإنّ هؤلاء لم يجدوا غضاضة في قتل آلاف من حاشية هذا الملك وأعوانه الذين حاولوا حمايته بجسده، كما ألقوا القبض عليه. في نفس الموقع نجد الكاتبة تذكرنا بأن الشعب كان "يكره العاهل وحاشيته، لأنه يعيش خاضعاً لنير عبودية الأعيان من العسكريين والكهنة"[3]، لذلك لم يُبدِ الشعب مقاومة كبيرة للغزاة، فلم يكن لديه فرق في أن يكون تحت حكم الإنكا أو الإسبان. وفي ذلك إشارة حصيفة من الكاتبة تكشف فيها أن المستعمَر نفسه بأبعاده

---

(1) **الرواية**، ص46.

(2) **الرواية**، ص46.

(3) **الرواية**، ص47.

السلطوية والديكتاتورية يجعل أرضه تربة خصبة لمن هبّ ودبّ، ويصبح في لحظة ما عاجزاً عن تعزيز الولاء واستنهاض الهمم للدفاع عما يملك.

من الشهادات التي تستحضرها الروائية، شهادة لأحد المسافرين في سفينة الفاتحين، يدعى (دانييل بيلالكاثار)، وكان التاج قد أرسله لمهمة رسم خريطة وتدوين شهادة عن مشاهداته، فقد كانت له رؤيته فيما يتعلق بأهالي العالم الجديد. ويؤكد (دانييل بيلالكاثار) أن أهالي العالم الجديد ليسوا متوحشين جميعهم، بل إن بعضهم أكثر تحضراً من الإسبان الذين كان مجيئهم إلى العالم الجديد نهاية لثقافات هذا العالم. لقد جاءوا من أجل الذهب، ذلك المعدن الطري، الذي قدّم لهم بملء اليد، إلا أن ذلك لم يمنعهم من ممارسة الإساءة بكل أشكالها، فقد كانوا يعمدون إلى اقتحام البيوت، وأخذ ما فيها دون إذن. وأول من يعترض سبيلهم يجهزون عليه، وهم – أي الإسبان – يزعمون أن هذه الأرض التي وصلوها لتوهم، هي من أملاك عاهلهم الذي يعيش في الجانب الآخر من البحر، ويريدون من الأهالي أن يعبدوا قطعتي خشب متصالبتين، ويخاطب إنيس قائلاً: "سترين يا سيدتي أن الفاتحين هم أناس بلا خجل أو حياء يأتون كالمتسولين، ويتصرفون كاللصوص، ويظنون أنهم سادة"[1].

كان للمابوتشي أيضاً رؤيتهم الخاصة بأنفسهم، عبّرت عنها الرواية في حديثها عن قصة الخلق لديهم، فهم لم ينسوا أن الأشجار والنباتات والحيوانات هي إخوتهم وعليهم رعايتها، وكلّما قطعوا أغصاناً لصنع سقف يشكرونها، وعندما يذبحون حيواناً ليأكلوا يعتذروا منه، لا يقتلون أبداً لمجرد القتل، وعاشوا أحراراً في الأرض المقدسة"[2].

في المقابل فإنهم يرون أن الإسبان كانوا نُتنين، تشم رائحتهم عن بعد يومين، وهم لصوص كبار، لا وطن لهم ولا أرض، يستولون على ما ليس لهم، وعلى النساء

---

(1) الرواية، ص55.

(2) الرواية، ص209.

أيضاً، ويريدون من المابوتشي أن يكونوا عبيداً لهم[1].

ويأتي في ثنايا هذه الشهادات شهادة الشاعر (ألونسو)، فكيف صور الشعر أبناء تشيلي الأصليين؟

في البدء تعترف إنيس بقوة الشعر التي تفوق قوة الكلمات غير المقفاة، فالشعر يروي الملحمة لقرون وقرون، وعندما لا يبقى من أولئك الذين أجهدوا أنفسهم في تأسيس تشيلي شيء، فإن الناس سيذكرونهم من خلال ذلك الشاعر الشاب، علماً بأن إنيس في ظاهر الأمر - وإن كانت تعترف بقوة الشعر التي يمنحها إياه خلوده - وبحكم هويتها الإسبانية تعمد إلى التشكك في رواية الشاعر لسببين: الأول أنه جاء إلى تشيلي بعد قليل من فتحها، والثاني أنه اعتاد التضحية بالحقيقة في سبيل رغبته في الحفاظ على قافية أشعاره. لكنّ قارئ هذه الرواية، ومن خلال ما يحويه النص من بنى سردية مختلفة، يرى أن الرواية تنحاز إلى منظور الشاعر، حتى بعد حين.

تقول إنيس: "وهو فوق ذلك كله لا ينصفنا كما يجب، وأخشى أن يتوصل كثير من المعجبين به إلى فكرة خاطئة بعض الشيء، عما كانت عليه الحرب الأراوكانية، فالشاعر يتهم الإسبان بالقسوة والجشع الكبير للثراء، بينما يشيد بهنود المابوتشي، وينسب إليهم الشجاعة والنبل والفروسية وحب العدالة، وحتى الرقة مع نسائهم"[2].

هذه القسوة التي تنكرها إنيس ههنا، نجد في ثنايا الرواية الكثير من الأحداث التي تدعمها وتساهم في تأكيد منظور الشاعر. ففي رحلة دييغو ألماغرو الكارثية في تشيلي، نجد الإسبان وقد اقتادوا آلاف الهنود المقيدين بسلاسل وبحبال تطوق أعناقهم لمنعهم من الهروب، ومن كان يموت منهم يكتفون بقطع رأسه، كي لا يزعجوا أنفسهم بفك الحبل من أعناق الأسرى، وكان المراقبون الزنوج يجلدون بالسياط حتى الموت، وكان

(1) الرواية، ص209.

(2) الرواية، ص73.

الهنود التعساء يعانون جوعاً شديداً إلى حد لا يتورعون معه عن أكل جثث رفاقهم الموتى، والإسباني الذي يقتل أكثر هو الأشجع. حتى إن بياغرا (أحد الفاتحين) الذي ألحق الهزيمة بقوات السكان الأصليين، كان يجمع الذكور ابتداءً من الأطفال حتى الشيوخ، فيحبسهم في براكات من الخشب ويحرقهم أحياء، حتى إنه أوشك على إبادة السكان الأصليين عن بكرة أبيهم.

والحال أن إنيس بهويتها الإسبانية حاولت أن تخفف من أشكال العنف الذي مارسه الإسبان بحق السكان الأصليين، وهي كذلك وبنفس الهوية حاولت أن ترد على ألونسو الشاعر، وهو يتحدث عن المعاملة السيئة التي تلقاها النساء من الإسبان، بالحديث عن السوء الذي تلقاه المرأة من التشيليين، فكل رجل منهم لديه عدة نساء، يعاملهن كبهائم العمل، بل تعزز ردّها فيما تعرفه عن الإسبانيات اللواتي كن يختطفن ويتعرضن للإذلال أثناء السبي، مما يدفعهن إلى تفضيل عدم الرجوع إلى أسرهن لشدة إحساسهن بالعار، هذا في وقت تعترف فيه أن الإسبان لم يعاملوا الهنديات العاملات في بيوتهم بصورة أفضل، بل تقول: "وقد كان هنود المابوتشي خيراً منا من نواح أخرى، فهم على سبيل المثال لا يعرفون الجشع، فالذهب والأراضي والألقاب والتشريفات لا تهمهم، وليس لهم سقف سوى السماء، ولا فراش سوى طحالب الأرض"[1].

وبخصوص معاملة النساء – الأمر الذي لقي اهتماماً خاصاً في هذه الرواية – يعلّق الكاهن الإسباني على امتلاك الرجل الهندي عدة زوجات بأن هذا دليل – حتى وإن كان يعاملهن بالتساوي – على وجود الشيطان بين أبناء المابوتشي، الذين سينتهي بهم المطاف، ما لم يقبلوا التعميد بالماء المقدس، إلى أن تشوى أجسادهم على جمر الجحيم. في هذا المقام نستحضر شخصية الغربي أو حتى غير الغربي، الذي قد يشجب عملاً ما يقوم به الطرف المقاوم، في وقت يقوم هو فيه بأبشع الأعمال وأقساها[2]،

(1) الرواية، ص73-74.

(2) انظر: حرب، علي: **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص31-32.

فالكاهن يشجب ما يفعله المابوتشي بنسائهم، ويحيله إلى شيطان موجود بينهم، في وقت يُسأل فيه عن الإسبان وهم يأخذون دزينة من النساء الهنديات، دون إذن من أحد، ويقومون فوق ذلك بضربهن، ولا يعاملونهن بالتساوي، وعندما يرغبون يبدلونهن بأخريات، لذلك كان لا بدّ من رد ساخر يقول: "ربما سيلتقي الإسبان والمابوتشي في الجحيم أيضاً، وسيواصلون هناك قتل بعضهم بعضاً إلى أبد الآبدين" [1].

وهي نفس الازدواجية، أو فلنقل: الذهنية، التي تجعل بيدرو قائد الحملة الإسبانية، يسمح لرجاله بأن يغتصبوا ويضربوا نساء رجال آخرين، ولكن يا لهول ما يحدث إذا ما لمسوا مَن تخصُّه! وهنا تحضر شخصية المستعمر الغربي الذي يدعي الإنسانية لكي يمارس التأله والتميز والطغيان والإلغاء.يشجب أعمال العنف التي يقوم بها الطرف المقاوم، في وقت يفاجئنا فيه هو بأقسى وأبشع أشكال العنف، فما يستبعده وينفيه على وجه، إنما يحضر ويعقل بوجه آخر، أو على صعيد مغاير، فيفاجئنا بالاستبداد من وراء عشق الحرية، أو يدعو إلى المساواة فيما لا يقدر إلا على إنتاج التمايز والتفاضل. وهو أشبه ما يكون بفعل الفاشية التي يمارسونها على نحو مضاعف بإرهابهم الفكري. وهذا شأن من يدعو إلى الحرية، في وقت يمارس فيه على البشر وصايته النخبوية لكي يستبد بهم بوصفه أولى منهم بأنفسهم [2].

وإذا كان (إيمي سيزار) بمؤلفه – خطاب عن الاستعمار – يظهر ما تحمله سياسة الغرب الاستعمارية من نزعات لا أخلاقية، وأنه ساهم في هدم كل الحضارات التي فرض نفسه عليها، باستخدام الإرهاب والسرقة [3]، فإن روايتنا قيد الدراسة تأتي لتدعم صرخة إيمي سيزار حين تظهر غدر الإسبان ونقضهم العهود وتعذيبهم للأسرى، في وقت

([1]) **الرواية**، ص248.

([2]) حرب، علي: **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، ص32.

([3]) سيزار، إيمي: **خطاب الاستعمار**، ترجمة مروان الجابري وياسر هواري، دار الشرق الجديد، 1954، ص30. ويعد إيمي سيزار مفكر **الآلة الزنجية** والتحرر الإفريقي، أقام للعالم الثالث الزنجي نظرية سياسية لبث الوعي في نفوس الزنج، وبناء أرضية حضارية ينبت عليها تاريخ القارة السمراء.

يحرصون فيه على تقديم هنود المابوتشي في صورة متوحشين، يستغلون حوادث أكل لحوم البشر بين هؤلاء الهنود لإخضاعهم وتحقيرهم وتنصيرهم، علماً أن الرواية بقراءتها المضادة تكشف أنهم لم يفعلوا ذلك قبل مجيء الإسبان، فالحرب هي التي تسببت بانتشار المجاعة، إذ لم يعد باستطاعة أحد زراعة الأرض، لأن أول ما كان يفعله الهنود والإسبان على السواء، هو حرق زرع الفريق الآخر وقتل ماشيته[1].

حتى إن إنيس حين تروي لبيدرو عن أحد مدوني الأخبار، ما كان يفعله الهنود لشراء قطع من اللحم البشري – وكان بيدرو يرى أنه من المستحيل أن يقدم مسيحي على مثل تلك الأعمال المشينة- فإننا نجد الرد الموضوعي على لسان إنيس بالقول: "تكفي رؤية السعادة الجنونية التي تظهر على من يتمكن من اصطياد فأر عند ضفة نهر المابوتشي كي ندرك أن أكل اللحم البشري يمكن أن يحدث"[2].

هذا لم يمنع الكاتبة من أن تعود بنا مرة أخرى إلى إنيس بصوتها الإسباني الذي يخشى المابوتشي بسبب المحن التي ألحقها بالإسبان، فتقول: "يغيظني رفضهم لكلمة المسيح، ومقاومتهم محاولاتنا في تحضيرهم، ولن أسامحهم على الطريقة الشرسة التي قتلوا بها بيدرو دي بالديبيا"[3]. علماً أنها تعود لتقول: "لم يفعلوا أكثر من الرد عليه بالمثل، لأنه ارتكب الكثير من الفظاعات والقسوة ضدهم، فمن يقتل بالحديد يقتل، كما يقال في إسبانيا"[4].

(من يقتل بالحديد يقتل). تأخذنا هذه العبارة إلى الأهوال التي ارتكبت بحق المابوتشي، وجعلت انتظار الرحمة منهم أمراً مستحيلاً، فالقسوة كما تقول الرواية تولد المزيد من القسوة في دورة أزلية[5]، فما الذي يتوقعه المستعمر من شعب كان أبناؤه

---

(1) **الرواية**، ص242.
(2) **الرواية**، ص234.
(3) **الرواية**، ص133.
(4) **الرواية**، ص133.
(5) **الرواية**، ص340.

يختفون في حروب الإبادة والعبودية والأمراض التي جاء بها الإسبان، ولا تستطيع أجساد الهنود مقاومتها؟

كان لا بدّ – حسب رؤية فرنز فانون في كتابه (معذبو الأرض) – من إحلال أنواع معينة من الرجال، الأمر الذي لا يتم عبر تفاهم أخوي، فهو عملية تاريخية، تلتقي فيها قوتان متعارضتان أصلاً بطبيعتهما، لقاؤهما الأول اقترن بالعنف، ووجودهما معاً ظل مقترناً بالعنف على الدوام[1]. لذلك تقول إنيس: "إننا نحن الإسبان والمابوتشي خصمان يليق كل منهما بالآخر: فجميعنا في هذا الجانب وذاك شجعان ومشاة ومصممون على العيش في تشيلي. هم وصلوا إلى هنا قبلنا، وهذا يمنحهم حقاً أكبر، لكنهم لا يستطيعون طردنا أبداً، وأرى أننا لن نستطيع التعايش بسلام"[2].

أصبحت ثورة المابوتشي حرباً "لا هوادة فيها، ولم تهدأ خلال أربعين سنة، ولا يعرف متى ستنتهي، فما دام هناك هندي واحد وإسباني وحيد، ستتواصل إراقة الدماء"[3].

فالأرض تم انتزاعها من السكان الأصليين الذين أجبروا فوق ذلك على العمل فيها لمصلحة الأسياد الجدد، والمابوتشي يدركون أن الإسبان لم يكونوا عابرين في أرضهم، ويتوقعون مزيداً منهم يأتون وينتزعون الأرض منهم ويحولونهم إلى عبيد، لذلك كان لا بدّ من أن يستعد المابوتشي لطرد المحتلين الذين كانوا يستعدون للبقاء والاستقرار، وكان عليهم في هذا السياق أن يتّحدوا ضد هذا العدو (فالماء العكر مكسب للصياد). ولذلك كله أيضاً تقول إنيس: "يجب عليّ أن أكرههم يا إيزابيل، لكنني لا أستطيع ذلك، إنهم أعدائي، غير أنني أقدرهم، فلو كنت مكانهم لقاتلت حتى الموت، دفاعاً عن أرضي مثلما يموتون هم"[4].

---

(1) الرواية، ص134.

(2) Fanon, Franz, **The Writched of the Earth**, translated by Constsnce Farrhngton, Penguin, London, pp: 27-28.

وانظر: أشكروفت وآخرين: **الإمبراطورية ترد بالكتابة**، ص10–11.

(3) الرواية، ص346.

(4) الرواية، ص346.

السيد والتابع/ الرجل والمرأة:

بدا لنا من خلال ما تقدم من معالجة، أن الرواية قيد الدراسة كانت لها تفاعلاتها التي تمتد إلى التاريخ السحيق، وفي الوقت نفسه كانت البنى السردية للنص تتفاعل إحداها مع الأخرى، من خلال موقف النص من نفسه، وانتقاده إياه. وعبر هذا التفاعل يكون النص وهو ينتج ذاته، ينتج نقيضه أيضاً، وبالتالي جاز لنا القول إن الميتانص (وهو أحد أنواع التفاعل النصي)[1] كان سمة مهيمنة أسبغت على الرواية بعداً نقدياً انبنى على أسس متعددة، تمثل بعضها عبر ازدواجية الصوت في الشخصية الواحدة، وتمثل بعضها الآخر في أنماط التعارض بين الشخصيات. وبالتالي، ما كان لشخصية بيدرو بالديبيا (حامل الامتيازات التي مكنته آليات القمع المتتالية من الحصول عليها) أن تظهر بمعزل عن شخصية لاوتارو أو فيليب (ممثل صوت التابع الصامت ولو إلى حين).

في تصويرها لشخصية بيدرو، تنأى الكاتبة بشكل يثير الإعجاب عن إعطاء هذه الشخصية سمات محددة صارمة، تنطلق من موقع واحد، أو قناعة محددة، فبيدرو لا يمكن إدراكه بصورة وعي واحد أو نظام واحد؛ إذ لم يكن بأفعاله متوافقاً مع ذلك التمايز المطلق الذي أعلنته الثقافة الكولونيالية تجاه الآخر منذ بداية ظهوره في الرواية، وبالتالي يصح القول إن بيدرو كما ظهر في الرواية، هو شخصية نامية، تطورت في سياق من ظروف غاية في التعقيد والتشابك.

نستطيع تأكيد تلك الملامح النامية والمركبة لشخصية بيدرو من خلال متابعته، منذ قرر مغادرة إسبانيا ضمن جيوشها، تحت راية كارلوس الخامس، إلى أن يفتح أقصى مملكة في العالم الجديد، ويموت ومعه سيفه مكسوراً ويقطر دماً.

---

[1] الميتانص، وهي واحدة من المتفاعلات النصية التي تمكن القارئ حسب (سعيد يقطين) من استخلاص دلالات النص والآراء التي يعتقدها الكاتب، وذلك من خلال ربط مواقع نصية في العمل بمواقع نصية أخرى، وانظر: **انفتاح النص الروائي**، مرجع سابق، ص120-121.

في البدء كان جشع زملائه وقسوتهم يثيران اشمئزازه، إذ لم يكن هناك ما هو شريف أو مثالي في هؤلاء الجنود الأفظاظ"[1].

وكان يتساءل إلى أين نحن ماضون بنزق ويأس، ما دام لا يمكن لأحد في نهاية المطاف أن يأخذ الذهب معه إلى القبر؟"[2].

في بداية مغامراته، عامل السيد بيدرو الهنود الذين يعملون لديه وفق نظام الوصاية باحترام أكبر من غيره من الإسبان، ولكن بصرامة على الدوام، كذلك كان يغذيهم تغذية جيدة، ويجبر مراقبي عماله على توخي الحذر في العقوبات، بينما كانوا في مناجم ومزارع أخرى يجبرون النساء والأطفال على العمل.

نلاحظ آنئذ أن إنيس كانت مرتبطة ببيدرو بعلاقة حب خاصة، وهي العلاقة التي اتسمت بالتماوج مع تطور شخصية بيدرو، في إشارة مقصودة من الكاتبة هدفها الربط بين مواقف الرجال من النساء، ومواقفهم السياسية، بمعنى أننا نلحظ تلازماً حتمياً ما بين الموقفين، فالرجل الذي يحب المرأة ويقيم لها وزناً هو الرجل ذاته الذي ينأى عن المواقف اللاإنسانية تجاه كل من قد يوصف بأنه تابع أو مهمش. فخوان زوج إنيس الأول، على الرغم من وسامته ومرحه، جشع لا أخلاقي، تعددت إساءاته إليها. كذلك فإن فرنثيسكو الذي اغتصب النساء وأمعن في الإساءة إليهن، كان من أولئك الذين رأوا في قتل جميع الذكور الذين تزيد أعمارهم عن اثني عشرة سنة، واختطاف الأطفال، حلاً لمشكلة السكان الأصليين. في المقابل تضعنا الرواية أمام شخصية دون رودريغو، جندي إسبانيا الباسل، القائد المتقدم، والفاتح، وحاكم مملكة تشيلي، أوسع الرجال كرماً – على حد وصف إنيس في الرواية – وهو ما يدعمه طريقته في التعامل مع النساء، فقد كان "الجندي الوحيد الذي ليس لديه حريم من المحظيات"[3]، وكانت

(1) الرواية، ص69.
(2) الرواية، ص69.
(3) الرواية، ص215.

رفيقته الوحيدة"يعاملها بلباقة أبوية واحترام غير معهود"[1].

ما تقدم من أمثلة يؤكد لنا أن مواضيع النساء لا تنفصل بحال من الأحوال عن مواضيع البنى الاجتماعية والسياسية القائمة في العالم، بل نستطيع من خلال هذه الرواية القول: إن أدب الحروب – وإن كانت الصورة القائمة عنه أنه ميدان ذكوري – بمعالجته أحداث المعارك المحتدمة بين الأطراف يصبح ميداناً أنثوياً حين يعالج تأثير الحرب في المجتمع الإنساني[2]، وهو ما ظهر لدينا من خلال الربط السابق بين سلوك الرجل السياسي، وسلوكه الاجتماعي والشخصي، اللذين لا ينفصلان بحال من الأحوال.

تأكيداً لهذه العلاقة، نعود إلى مسيرة بيدرو الذي تمثل في البدء صاحباً للأخلاق المسيحية ينأى عن استغلال الهنود، وإماتة الخيول من الإنهاك، إلا أنه بدأ بالتخفف شيئاً فشيئاً من مُثله، إذ أصبح يرى أنّه لا يمكن إخضاع الهنود دون استخدام القوة. وفي هذا السياق أصبحت إنيس تتحدث عن فضائله، مثلما أصبحت تشير إلى عيوبه، فقد خانها، وأصبح جباناً معها، في وقت كانت تقول فيه: "ولكن حتى أشد الرجال استقامة وبسالة، يخيبون أملنا نحن النساء عادة"[3].

تفاقم الأمر، وأصبح بيدرو أكثر شراسة وغطرسة، إذ أدارت السلطة رأسه، وأصبح متعجرفاً، فسمح أولاً بتعذيب مراسل الإنكا على موقد ليكون عبرة للآخرين، فبعد أن كان ذلك الرجل الراغب في تأسيس شعب محب للعمل والمبادئ الصالحة، أصبح يشير في رسائله إلى المركز في إسبانيا عن مناجم ذهب غنية لاجتذاب الإسبان، وهي المناجم التي دفعه البحث عنها إلى أن "يملأ سلالاً بالأيدي والأنوف المبتورة ..، ابتعد أصحابها متعثرين باتجاه الغابة لكي يذهبوا لعرض أعضائهم المبتورة على رفاقهم.. حتى إن جنوده ألقوا بسلال الأيدي والأنوف المبتورة إلى النهر، فطفت

([1]) **الرواية**، ص216.

([2]) شعبان، بثينة: **مائة عام من الكتابة النسوية العربية**، دار الآداب، ط1، 1999، ص113.

([3]) **الرواية**، ص72.

متهاوية باتجاه البحر، يحملها التيار المضرج بالدم"[1].

كان لهذه الشراسة والغطرسة أصداؤها الواضحة على إنيس التي تقول: "وبدلاً من أن أنصاع له عندما أراد أن يفعل معي كما الكلاب، وجهت صفعة قوية إلى وجهه"[2].

ومن ثم تصل علاقة بيدرو بالمرأة التي أحبها إلى النهاية حيث تقول: "لقد صرت أكرهه بقدر ما أحببته من قبل، وصرت أرغب في جرحه بقدر ما حميته من قبل، تضخمت عيوبه في عيني، فلم يعد لي نبيلاً، وإنما جشعاً وبخيلاً، لقد كان من قبل قوياً داهية وصارماً، فصار بديناً مخادعاً وقاسياً"[3]. في حين أخذت علاقة إنيس برودريغو بالتصاعد، فهو الرجل الذي لم يكن ليقدم على المجازر التي قام بها بيدرو حتى لو بدت ضرورية في بعض الأحيان.

وإذا كان المستعمر غير آبه في ممارساته، ويعتبر أن الوقائع التي يسيء فيها الجند التصرف لا تستحق أن يهدر الحبر والورق من أجلها، فإن بنية اجتماعية كاملة من الطرف الآخر، كان لا بدّ لها أن تتشكل، وتعلن أن السيد لن يبقى سيداً، وأن التابع لن يبقى كذلك إلى الأبد. الأمر الذي ينقلنا إلى شخصية التابع الصامت الذي لن يستمر في صمته.

"كان طفلاً في حوالي الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر، هزيلاً، بارز الأضلاع، لكنه قوي البنية، ويكلل رأسه شعر أسود كثيف، متيبس بالوسخ، جاء شبه عار.. كان يهتم بالحيوانات أكثر من اهتمامه بالناس.. كان الناس في أول الأول يطردونه أينما ذهب، فليس هناك من يرغب في وجود هندي صغير غريب الأطوار، تحت سقف بيته، لكنهم ما لبثوا أن اعتادوا على حضوره، وصار الطفل غير مرئي

([1]) الرواية، ص313.

([2]) الرواية، ص169.

([3]) الرواية، ص291.

ويخرج بصمت وحذر على الدوام"[1].

أخذه الكاهن الإسباني إلى إنيس التي كلفته بالعمل في رعاية الخنازير والدجاج، وبقي معهم، ولازم بيدرو الذي أعجب به وأسماه (فيليب)، إلى أن جاء اليوم الذي وجد فيه رأس حصان بيدرو مغروساً على حربة رمح، فقد قتل فيليب صديقه الأصل، بقطع وريد العنق كي لا يتألم، وتحدى حظر التجول، منتهزاً انتشار الظلام، ليغرس الرأس في الساحة، ويهرب بعد ذلك.. انطلق عارياً تتدلى من عنقه التميمة نفسها التي جاء بها قبل سنوات.. فوق رأسه السماء غير المتناهية، إنه حرّ أخيراً"[2].

بذهاب فيليب إلى قومه، تنقطع علاقته بالإسبان، بعد أن حمل معه المعلومات التي اكتسبها خلال سنوات من التخفي الذكي، إذ كان ينقل الأفكار إلى زعماء القبائل، دون أن يتعرض لأي إزعاج لأنه كان واحداً منهم.

الاسم الحقيقي لفيليب هو (لاوتارو)، وقد توصل لأن يكون أشهر زعماء القبائل في تشيلي، وشيطاناً مخيفاً في نظر الإسبان، وبطلاً في نظر شعب المابوتشي، وهو ما زالت روحه "تتقدم صفوف قواته وسيظل اسمه يتردد عبر القرون"[3]. كان مستمعاً ماهراً لقصص الجنود، يتعلم منهم الاستراتيجية العسكرية، ويعرف نقاط قوة الإسبان وضعفهم، وكان الحقد ضد غزاة أرضه ينمو يوماً بعد يوم، فقد كان ابن زعيم هندي شديد الاعتزاز بسلالته من المحاربين، فالاعتزاز بالسلالة لم يكن وقفاً على الإسبان، لكن هذا لا يكفي، فالخطر الحقيقي يكمن في اعتقاد المستعمَر بأن المستعمِر لا يهزم، لذلك يأتي لاوتارو الذي ركض على ضفة نهر المابوتشي متخفياً بين خضرة بلاده وسابحاً، بصرخة سعادة مكتومة عبر مياه باردة غسلته من الداخل والخارج، وطهرته من رائحة الهوينكا، رافضاً استخدام جسر الحبال الذي أقامه الهوينكا ليقول لأبناء

---

(1) الرواية، ص200-201.

(2) الرواية، ص294.

(3) الرواية، ص310.

المابوتشي: ليس صحيحاً أن الهوينكا لا يهزمون، إنهم ينامون أكثر من المابوتشي، ويكثرون من الأكل والشرب، ... سنزعجهم دون توقف، سنكون مثل الدبابير، وذباب الخيل.. في البدء سنتعبهم، وبعد ذلك نقتلهم، الهوينكا بشر يموتون مثل المابوتشي، ولكنهم يتصرفون كالشياطين.. يريدون احتلال أرضنا.. وأن نكون عبيداً لهم، لماذا؟ إنهم لا يعرفون الحرية، لا يفهمون الكرامة.. لا يفهمون شيئاً عن العدالة أو الثواب. الهوينكا مجانين، ولكنهم مجانين أشرار، وأنا أقول لكم يا إخوتي، إننا لن نكون أسرى لديهم أبداً، سنموت ونحن نقاتل.."[1].

في طرحها السابق لشخصية كل من المستعمر والمستعمر، يقدر لكاتبة هذا العمل حرصها الشديد على طرح مفاهيم متعارضة متعاكسة، تؤكد حاجة ملحة إلى أن يسير ما هو تفكيكي وما هو سياسي جنباً إلى جنب، ونأخذ مثالاً على هذه السيرورة، وهو المثال الذي يرسخ افتراقاً قد يبدو عابراً أمام القارئ، إلا أنه في حقيقته يكرس وعياً جمعياً دقيقاً ما بين عالمين: عالم الإسبان، وعالم المابوتشي، وهو الوعي الذي يكشف عن خلفيتين ذهنيتين خاصتين. ففي إحدى المعارك التي التقى فيها الطرفان، وأدت إلى هرب الهنود، يؤكد من كان حاضراً من الإسبان أن معجزة ما أدت إلى انتصارهم "فقد ظهر شكل ملائكي، متلألئ كالبرق، والمنحدر فوق الميدان، مضيئاً النهار، بنور خارق"[2]. وهو الملاك الذي تشكل حسب هؤلاء على هيئة الحَوَارِيّ سنتياغو، ممتطياً فرسه الأبيض، آمراً المتوحشين بالاستسلام للمسيحيين، ومنهم من رأى صورة السيّدة عذراء الرحمة، ترتدي الذهب والفضة وتطفو في الأعالي. أما من كان حاضراً من الهنود فيعترف بأنه رأى "لهباً رسم قوساً كبيراً في القبة السماوية، وانفجر بدوي هائل، مخلفاً في الجو ذيلاً من نجوم"[3].

(1) **الرواية**، ص305.

(2) **الرواية**، ص312.

(3) **الرواية**، ص312-313.

تضعنا الكاتبة – بأسلوبها الذكي – أمام روايتين، وتقدم رواية أخرى قدّمها العلم تفسر ما تمّت مشاهدته "أنه نيزك سماوي، أي شيء يشبه صخرة هائلة انفصلت عن الشمس، وهوت إلى الأرض"[1]. ولا يخفى علينا أن ما وصفه الهنود يتطابق والرواية العلمية التي قدّمتها الكاتبة، متظاهرة بأنها لا تدري "إن كانت معجزة أو نيزكاً"[2]؛ الأمر الذي يبعد الكاتبة عن الوقوع في مأزق الراوي العليم بكل شيء، أو الراوي غير الموضوعي المنحاز. وأهم من ذلك كله، أن هذا الحدث يعكس إلى حد كبير النهج الذي اختطته الكاتبة في عملها كله، إذ تدّعي الحياد، وتقدّم رؤيتين متعاكستين، في وقت تحتفظ فيه بقدرتها على بث رؤية تتماشى وخطها هي، أو فلنقل خط كتابة ما بعد استعمارية، حاولت استعادة صوت المهمش، وهو الصوت الذي عبّر عنه لاوتارو، الذي تمكن من خلال أعماله البطولية من تحقيق الهوية الجنسية لبشر عمد المستعمر إلى تشويههم وحرمانهم من حقوقهم، فتكون بذلك قد أبدلت الصورة الاستعارية على شكل بنية تراتبية (مستعمِر/ مستعمَر) إلى بنية تجاورية إلى حد بعيد، فالصراع الذي دار بين ذلك المزدوج (مستعمِر، مستعمَر) انتهى بانتصار المهمش (لاوتارو) على المستبد (بيدرو)، وتكون قد أتاحت للمقاوم فرصة استعادة صوت أهل البلاد الأصليين، إذ أصبح بإمكانهم أن يتكلموا، وهو (أي هذا الانتصار) عبّرت عنه الكاتبة بإشارات مباشرة ورمزية أثناء تصويرها نهاية بيدرو بالديبيا.

"كان قد تحوّل إلى خرقة يغطيها الوحل والدم، أمر لاوتارو بأن يقدموا له ماء، كي يستيقظ من غيبوبته، ثم قيدوه إلى عمود، وكرمز ساخر كسر السيف الطليطلي الذي كان رفيق بيدرو، وغرس نصفيه في الأرض عند قدمي الأسير.. بصق لاوتارو في وجهه، فقد انتظر هذه اللحظة طيلة اثنتين وعشرين سنة.. وحين رأى لاوتارو أن بالديبيا آخذ بالموت، سكب ذهباً مصهوراً في فمه كي يتخم بالمعدن الذي طالما أحبه،

(1) **الرواية**، ص312-313.
(2) **الرواية**، ص313.

والذي سبب الكثير من الآلام للهنود في المناجم"[1].

قد يبدو الأمر قاسياً لكن الكاتبة تذكرنا بضرورة أن تبقى الذاكرة مشتعلة، فبالديبيا هو "التجسيد الحي لكل الإساءات والقسوة التي نزلت بشعب المابوتشي، يتوجب عليهم عدم نسيان آلاف الموتى والرجال الذين أحرقوا، والنساء اللواتي اغتصبن والأطفال اللذين مزقوا، ومئات الأيدي المبتورة التي ألقيت في النهر والأقدام والأنوف المقطوعة والسياط والسلاسل"[2].

ويبقى السبيل أمام الكاتبة مفتوحاً لروايات أخرى عن موت بالديبيا؛ إذ يقال "أن المابوتشي التهموا جسده في طقس مرتجل، وأنهم صنعوا نايات من عظامه"[3]. وكتب الشاعر "أنه قتل بضربة هراوة على رأسه"[4].

إلا أن الكاتبة – عَبْرَ إنيس – تأخذ بالرواية الأولى التي يؤكدها حلم بدا لها فيه أنها ترى في بيتها السلاسل الممتلئة بالأيدي المبتورة والأنوف المجدوعة، وترى في فناء البيت الهنود المكبلين بالسلاسل، وأولئك الذين وضعوا على الخازوق. وبدا لها كم كلفت هذه الفتوح من آلام هائلة.

ويبقى أنه "لا يمكن لأحد أن يتسامح مع كل تلك القسوة، وخاصة هنود المابوتشي، الذين لا ينسون الإساءة أبداً، مثلما هم لا ينسون ما يتلقونه من جميل"[5].

هذا لم يمنع إنيس التي أحبت بيدرو من أن ترافقه بروحها عن بعد، تبكيه وتبكي كل ضحايا هذه السنوات، ولم يمنعها في نوبات هذيانها أن تسمع بوضوح صرخاته وصوته يودعها لآخر مرة: "وداعاً يا إنيس، يا حبيبة روحي"[6].

---

(1) الرواية، ص349.
(2) الرواية، ص348.
(3) الرواية، ص349.
(4) الرواية، ص350.
(5) الرواية، ص350.
(6) الرواية، ص131.

دار جرير للنشر والتوزيع

متابعة للمنظور الذي ربطنا فيه بين النسوية ونظرية ما بعد الاستعمار، وهو المنظور الذي رأينا فيه انتصاراً للنزعة الإنسانية، ومناهضة لكل ما يشوه وجوه التاريخ من سياسات لا أخلاقية، كان لا بدّ من الوقوف في هذا العمل على عدة مواطن تلامس حرصاً شديداً على معارضة أشكال الاستبداد والسيطرة والظلم التي تقع على المرأة، أو حتى أي طرف ضعيف لا حول له ولا قوة.

شاءت هذه الرواية –عموماً– أن تخرج بطلتها إنيس عن الدور المقولب الموضوع للمرأة، في عالم لو ترك فيه الأمر لسكانه لجعلها مقيدة، تفعل ما تفعله النساء عموماً من أمور روتينية معروفة، وهو العالم الذي أعطاها شعوراً بالغضب من نفسها لأنها ولدت امرأة وأرادها أن تظل عازبة وهي في إسبانيا، كي ترعى جدها تكفيراً عن ولادتها، بدل الحفيد الذكر الذي كان يرغب فيه. وفي محاولاتها مرافقة الرجال إلى مواقعهم، جابهت إنيس الكثير من التحديات بسبب انتمائها إلى الجنس الأنثوي، فنقع على مواقف متعددة في هذا السياق منها: إن البحارة يعتقدون أن وجود النساء يجلب العواصف ونكبات أخرى"[1]؛ "المجتمع يبتهج لرؤية إذلال النساء القويات، لا يغفرون لهن التفوق والفوز"[2]؛ "وإذا كانت قوة الطبع فضيلة محمودة في الذكور، فإنها تعتبر نقيصة بين النساء، فالنساء القويات يعرضن للخطر توازن العالم الذي يفضل الرجال، لهذا يسعون إلى مضايقتهن وتدميرهن، لكنهن مثل الصراصير، إذا ما سحقوا واحداً منها تخرج أخريات من الأركان"[3]؛ "والمرأة لا تستطيع التفكير في الأمور العظيمة، ولا تتصور المستقبل، وتفتقر إلى حس التاريخ، ولا يهمها سوى الشأن المنزليّ والمباشر، رغم مهمات الفتح والتأسيس التي قامت بها"[4].

(1) الرواية، ص50.
(2) الرواية، ص295.
(3) الرواية، ص295.
(4) الرواية، ص214.

والرجال لا يحذرون الحديث أمام النساء تماماً مثل عدم حذرهم من الكلام أمام الخيول والكلاب، والكاهن يوضح لإنيس أنه في حال عدم وجود أسقف، بإمكان أي مسيحي أن يقوم بالتعميد عند الضرورة، لكنه لم يكن متأكداً مما إذا كان بإمكان المرأة المسيحية عمل ذلك.

تنتصر الرواية للمرأة، إذ تجعل لإنيس ذلك الدور المهول في رحلة يعجز عنها كثير من الرجال، كما تنتصر لكثير من المظلومين الذين تفاهمت معهم إنيس دون صعوبات، منهم الخدم الذين أظهروا لها الوفاء على الدوام، إذ كانت – وهي ذات الأصول البائسة – تبقي عينيها مفتوحتين كي لا تقترف الإساءات بحقهم.

من هؤلاء المظلومين الذين تكبدوا المشاق في تشيلي، وتجاهلهم المؤرخون والإخباريون، فئة كان يطلق عليها اسم (الياناكونا)، وتصفهم إنيس بأنهم كانوا يقاتلون دون خيول أو دروع، وقد اعتاد مدونو الأخبار تجاهل ذكرهم، مع أنه ما كان يمكن لفتح العالم الجديد أن يتحقق دون تلك الجمهرة الصامتة من الهنود الأصدقاء، الذين كانوا يتبعون الإسبان في مهماتهم وحروبهم[1].

وهم، أي هؤلاء الياناكونا، حين يقتل منهم بالجملة، لا أحد يكترث بإحصائهم، وكأنهم حثالة لا قيمة لها، بينما يحصى كل من قتل إن كان إسبانيا، كذلك حال المرأة التي تختطف ويعتدى عليها، فإن الأمر يؤخذ بالحسبان إن كانت إسبانية، أما إن لم تكن كذلك، فإن أحداً لا يكترث.

---

(1) الرواية، ص134.

الخلاصة والنتائج

إذا كان التاريخ لا يقيم وزناً لمشقات تكبدها المهمشون (خدم، محاربون، نساء..) ويطوي جهود مئات ممن شارك في أمور جسام، فإن المتاح عبر الأدب هو إعادة قراءة التاريخ من منظور معاكس، ينصف قطاعات إنسانية، طالما استغلت ولفظت بانتهاء صلاحيتها. ولعل رواية إيزابيل الليندي التي تمثلناها تدخل في هذا السياق من بابه العريض، بل إنها تصلح مثالاً لذلك التوازي الواضح بين الاستراتيجيات النسوية المعاصرة ونظرية مابعد الاستعمار، فكلاهما يتبنى خطاباً حريصاً على استعادة المهمش مكانته المفروضة، وكلاهما يسعى إلى قلب أبنية الهيمنة، بل الشك في الفرضيات الأساسية للفكر المهيمن، ومواجهة التقاليد الذكورية المجحفة.

ما فتئت الكاتبة في روايتها تحرض القارىء على مساءلة الفرضيات التي نهضت عليها تصورات القمع، بما يترتب على هذه المساءلة من وجوب فضح طرق المهيمن في فرض إملاءاته على الطرف الأضعف، الأمر الذي أمكن مجابهته بوسائل متعددة، كان أبرزها حضور (فيليب) التابع الصامت باسمه الحقيقي(لاوتارو). وهنا تتحقق مقولة هومي بابا حين رأى "إن القراءة الصحيحة لأعراض النص الاستعماري يمكنها أن تستعيد صوت أهل البلاد الأصليين، فالشعب التابع يمكنه أن يتكلم، ويمكنه استعادة صوت أهل البلاد الأصليين، فالتابع في الحقيقة يمكنه أن يتكلم"[1].

من هنا يمكن اعتبار هذه الرواية ومثيلاتها عاملا من عوامل صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب

(1) Eagiton, Mary; "**Introduction to Feminist Literary Criticism**", Ed. London and NewYork: Longman. p219.

التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات، بما يترتب على هذا الأمر من إسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر[1]، وذلك عبر أدوات وآليات تمكننا من رؤية الواقع والكشف عن مكنونات الثقافة الاستعمارية التي حرصت عبر مؤسساتها الثقافية على وضع الرواية في إطار من الضغوطات المعلنة أو المضمرة، بهدف إضفاء الشرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات.

---

(1) انظر: أشكروفت، بيل؛ وبال، أهلواليا: **إدوارد سعيد، مفارقة الهوية**، ترجمة، سهيل نجم، دار الكتاب العربي، 2002، ص126.

الخاتمة

تعكس هذه الدراسة ما يمكن أن نسميه علاقة حيوية تتسم بالتوتر بين مرسل يحمل جملة من القيم المعرفية والاجتماعية، يسعى إلى إيصالها إلى القارئ بشتى الوسائل الفنية الممكنة، وبين مستقبل يحمل حزمة أخرى تتوافق، أو لا تتوافق مع المرسل. ومن هنا تشكلت سيرورة حوارية بين طرفي الاتصال الأساسيين. وفيها يلعب القارئ دوراً هاماً في الوقوف على وقائع تاريخية، يقوم بجمعها لغرض توخي ما يمكن أن يكون قريباً من الحقيقة التاريخية، إن سلمنا بصعوبة الوصول إلى حقيقة مطلقة.

تماشياً مع أطروحات باختين، بحثت الدراسة بشكل جدي عن تلك العلاقات التي تربط بين الأدب والثقافة، فقد عرف عن باختين دراسته الطرائق الشكلانية في علاقتها بتاريخ الثقافة. وهو أمر دفعه إلى الحديث عن إيديولوجيا، تضاءل حضورها لدى الشكلانيين. حتى إن الرواية كشكل أدبي كانت الأكثر أهمية لدى باختين، لأنها المكان الأفضل الذي يمكن أن تتجلى فيه الحوارية، حين تلتقي كلمة الأنا والآخر في رواية تتميز بتعدد صوتي لا تنحصر بإيديولوجيا منفردة واحدة.

في الروايات الثلاث التي تناولناها بالتحليل، لاحظنا تفاوتاً لدى أصحابها في القدرة على إلغاء سيادة الذات المتحدثة، كما تلمسنا رغبة متفاوتة لديهم في مواقع بعينها لاستئصال نوايا الآخرين. صحيح أننا استمعنا إلى أصوات مختلفة، لكننا بالضرورة أحسسنا أن بعضاً منها كانت له الغلبة، وأن الكاتب يدخلها على الأغلب لخدمة نواياه الخاصة. هذا لا يعني كما سبق أن نوهنا في البداية تفاضلاً جمالياً؛ فصوت الكاتب لا بد أن يوجد حتى في الرواية المتعددة الأصوات، إذ لا يمكن لأي منا أن يقرأ رواية، يهيأ له فيها أن لا حضور لإيديولوجيا الكاتب، لكن لا بد لصوته أن يحضر

باعتباره صوتاً ضمن بقية أصوات.

توافقاً مع هذه الرؤية، تتبعنا أكثر من شخصية، وذكرنا في أكثر من موقع أن الأدوار التي قامت بها، بغض النظر عن موقفها، لم تكن لتستحضر بمعزل عن إيديولوجيا عامة تخلص إليها الرواية، وهي بطبيعة الحال تعكس تلك التي يحملها الكاتب. وكنا قد لاحظنا في أكثر من موطن حرصاً لافتاً لدى الروائي على استنفار كل ما يملك من تقنيات فنية، ليلبس عمله حيادية مصطنعة مؤقتة، لا تلبث أن تتكشف في نهاية المسار؛ فعندما ينتهي الصراع بين أكثر من شخصية بما تحمله من فكر ورؤيا، تبدأ معالم إيديولوجية الروائي في الظهور، ويتكشف للقارئ مقاصد الرواية ككل.

في طبيعة الحال، لا يمكن لنا أن نطلق أحكاماً عامة تنطبق على الروايات الثلاث، بل على العكس تماماً، فلكل من هذه الروايات ملامحها الفنية الخاصة بها، فما توسله يوسف زيدان من وسائل تأثير وإقناع مورست على القارئ، تختلف عن تلك التي توسلها واسيني الأعرج، وكانت إيزابيل الليندي متفردة بحوارية عدها النقاد صفة ملازمة لأدب ما بعد الاستعمار، الذي ترك فسحة لأولئك الذين كممت أفواههم سنوات كي يعبروا عن ذواتهم، بما يليق وسنوات الظلم والاضطهاد التي عاشوها. علماً أن الدراسة كانت حريصة على تمثل تلك الحيل الفنية التي توسلها أصحاب الروايات الثلاث، كل على حده، وهو ما يمكن معاينته في متن الدراسة، أو في الخلاصات والنتائج التي ألحقت بكل منها.

المصادروالمراجع

المصادر:

1. الأعرج، واسيني:
   - **أنثى السراب**، دار الآداب، بيروت، 2010.
   - **البيت الأندلسي**، منشورات الجمل، بيروت، 2010.
   - **سوناتا لأشباح القدس**، دار الآداب، بيروت، 2009.
   - **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، دار الآداب، بيروت، 2005.
2. إلليندي، إيزابيل: **إنيس، حبيبة روحي**، ترجمة، صالح علماني، المدى، ط1، 2007.
3. زيدان، يوسف: **النبطي**، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2010.

المراجع:

أ. الكتب والموسوعات:

1. إبراهيم، رزان محمود: **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق، عمان، 2003.
2. إبراهيم، عبد الستار: **آفاق جديدة لدراسة الإبداع**، الكويت، وكالة المطبوعات، 1978.
3. إبراهيم، عبد الله: **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005.

4. أبو زيد، نصر حامد: **هكذا تكلم ابن عربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

5. إدريس، سماح: **المثقف العربي والسلطة: بحث في روايات التجربة الناصرية**، دار الآداب، بيروت، 1992.

6. أشكروفت، بيل؛ وبال، أهلواليا: **إدوارد سعيد، مفارقة الهوية**، ترجمة، سهيل نجم، دار الكتاب العربي، 2002.

7. إ.م، فورستر: **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، 1994.

8. إيكو، أمبرتو: **آليات الكتابة السردية**، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، 2009.

9. باختين، ميخائيل:

- **شعرية ديستويفسكي**، ترجمة، جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- **قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي**، ترجمة جميل ناصيف التكريتي، بغداد، د.ت.

10. بدوي، عبد الرحمن: **الإنسان الكامل، الموسوعة الفلسفية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

11. برسي، لبوك: **صنعة الرواية**، ترجمة عبد الستار جواد، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981.

12. بيرجر، بيتر: **بيتر بيرجر والظاهراتية**، ترجمة محمد حافظ دياب، مدرجة في كتاب التحليل الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

13. الجابري، محمد عابد: **بنية العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986.

14. حرب، علي: **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.

15. دراج، فيصل:

- **رواية التقدم واغتراب المستقبل**، دار الآداب، بيروت، 2010.
- **ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية**، المقال، الآداب الأجنبية.

16. ر. م. ألبيريس: **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم، عويدات، بيروت، 1967.
17. سعيد، إدوارد: **تأملات حول المنفى**، ترجمة ثائر أديب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2004.
18. سلمان، نور: **الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير**، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
19. السواح، فراس: **لغز عشتار**، دمشق، دار المنارة، ط4، 1990.
20. سويدان، سامي: **المتاهة والتمويه في الرواية العربية: المثقف والمدينة، السلطة والراوي**، دار الآداب، بيروت، 2006.
21. سيزار، إيمي: **خطاب الاستعمار**، ترجمة مروان الجابري وياسر هواري، دار الشرق الجديد، 1954.
22. شابيرو، ماكس؛ هندريكس، رودا: **معجم الأساطير**، ترجمة حنا عبود، دمشق، دار علاء الدين، 1999.
23. شعبان، بثينة: **مائة عام من الكتابة النسوية العربية**، دار الآداب، ط1، 1999.
24. طرابيشي، جورج: **الروائي وبطله**، دار الآداب، بيروت، 1995.
25. عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311 يناير 2005.
26. ابن عربي، محيي الدين: **الفتوحات المكية**، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

27. العيد، يمنى: **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، 1993.

28. الغذامي، عبد الله: **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، 2000.

29. فيذرستون، مايك: **الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة**، ترجمة محمد عبد الله المطوع، دار الفارابي، بيروت، 1991.

30. كورتل، آرثر: **قاموس أساطير العالم**، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة للدراسات، بيروت، 1993.

31. كونديرا، ميلان: **الستارة**، ترجمة: معن عاقل، وردة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006.

32. كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

33. لحمداني، حميد: **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.

34. لوكاش، جورج: **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.

35. معلوف، أمين: **الهويات القاتلة**، ترجمة نهلة بيضون، دار الجندي، دمشق، 1999.

36. مندلاو، أ.أ: **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997.

37. منيف، عبد الرحمن: **رحلة ضوء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

38. ووكر، ستيفن إف: **يونغ واليونغيون والأسطورة**، ترجمة جميل الضحاك، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ت.

39. يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

ب. الصّحف والمجلاّت والفضائيّات:

1. إبراهيم، عبد الله: من الرواية التاريخية إلى التخيل التاريخي، **صحيفة العرب القطرية**، 28 إبريل، 2010.
2. بركات، عمرو علي: يوسف زيدان يؤكد في رواية النبطي أن فتح مصر تم بالخديعة، **جريدة القاهرة**، 4/ 1/ 2011.
3. حمادة، سديف: وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، **شبكة الفن والإعلام الكويتية الخليجية**، 22/ 7/ 2010.
4. حمداوي، جميل: صورة العنوان في الرواية العربية، **مجلة وانا**، العدد الرابع، يوليو 2006.
5. جرجس، عدنان: الهائم في النجود، **مجلة الثقافة العالمية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 24 مايو 2005، عدد 130.
6. سعداوي، أحمد: الخيال والتاريخ والحقيقة: وظيفة الرواية المعرفية، **الصباح الجديد**، 26/ 9/ 2009.
7. سيف، وليد: كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة، حاوره سيدي محمد، **الجزيرة الثقافية**، 3/ 10/ 2004.
8. عوض، ريتا: الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ **مجلة العربي**، العدد541، ديسمبر 2003.
9. قاسم، عبده: الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، **المستقبل**، 27 تموز 2010، العدد 3723، ثقافة وفنون.
10. مونسي، حبيب: الرواية والتاريخ، عندما تطمح الرواية في أن تكون بديلاً للتاريخ: قراءة في رواية الأمير لواسيني الأعرج، **ضفاف الإبداع**، 19 أغسطس 2010.

11. هيكل، محمد حسنين: كلام في السياسة، قضايا ورجال، **وجهات نظر**، 1999 واول سنة 2000.

ج. المراجع الأجنبيّة:

1. Eaglton, Mary; **Introduction to Feminist Literary Criticism**, Ed. London and New York: Longman.
2. Fanon, Franz; **The Writched of the Earth**, translated by Constance Farrhngton, Penguin, London.
3. Watt, Ian; **The Rise of The Novel**, Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1957.

بالنَّظر إلى إقبالِ شريحة من الرّوائيّين العرب على هذا النّمط من الكتابة الروائيّة، وعودتهم إلى التّاريخ لإعادة النّظر في (مسلّماته) ومناقشة كثير من قضاياه، في عصرنا هذا، بما لعلّه يمثّل توجُّهًا نحو إعادة قراءة التّاريخ العربيّ تحتَ وطأة حالة التّخلّف التي تورّط فيها العرب منذ عدّة قرون، فإنّ هذه الدّراسة تكتسبُ قيمةً كُبرى، وتَنمازُ بأنها مُواكبَةٌ لتوجّهات ملموسة لدى الرّوائيّين من جهة، ولدى القرّاء من جهة أخرى؛ أي إنها دراسةٌ مُعاصرةٌ من سائر جوانبها: زمن إنتاج النّصوص المختارة للتّطبيق، والمنهج النّقديّ المتّبع، وحالة التّوجّه العامّ لدى الكتّاب والقرّاء، والقضايا والمواقف التي تتضمّنها النّصوص، والحيل الفنّيّة المتّبعة فيها للإيهام.

الدكتور خالد عبدالرؤوف الجبر



9789957382551

دار جرير للنشر والتوزيع
عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص
هاتف : 96264651650+ - فاكس : 96264643105+
ص.ب : 367 عمان 11118 الأردن
E-mail: dar_jareer@hotmail.com